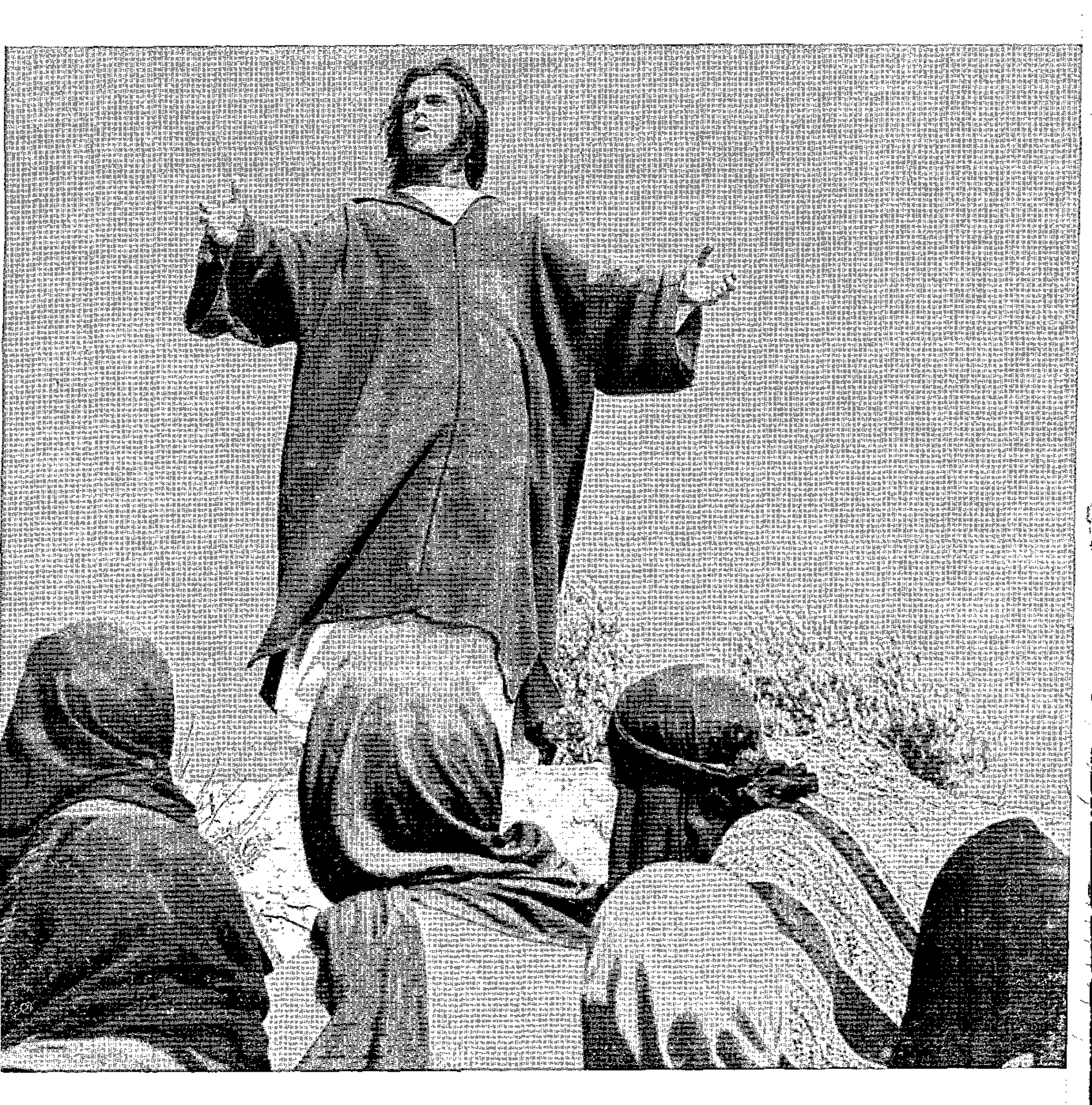
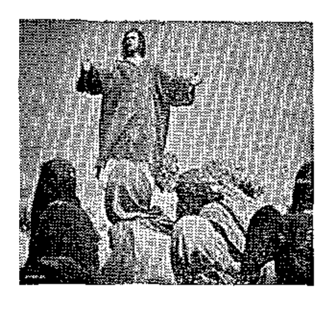
CAHIERS DU CINÉMA



127 * REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JANVIER 1962 * 127

NOTRE COUVERTURE



Jeffrey Hunter dans **LE ROI DES ROIS**, de Nicholas Ray **(M.G.M.)**

Ne manquez pas de prendre page 47 **LE CONSEIL DES DIX**

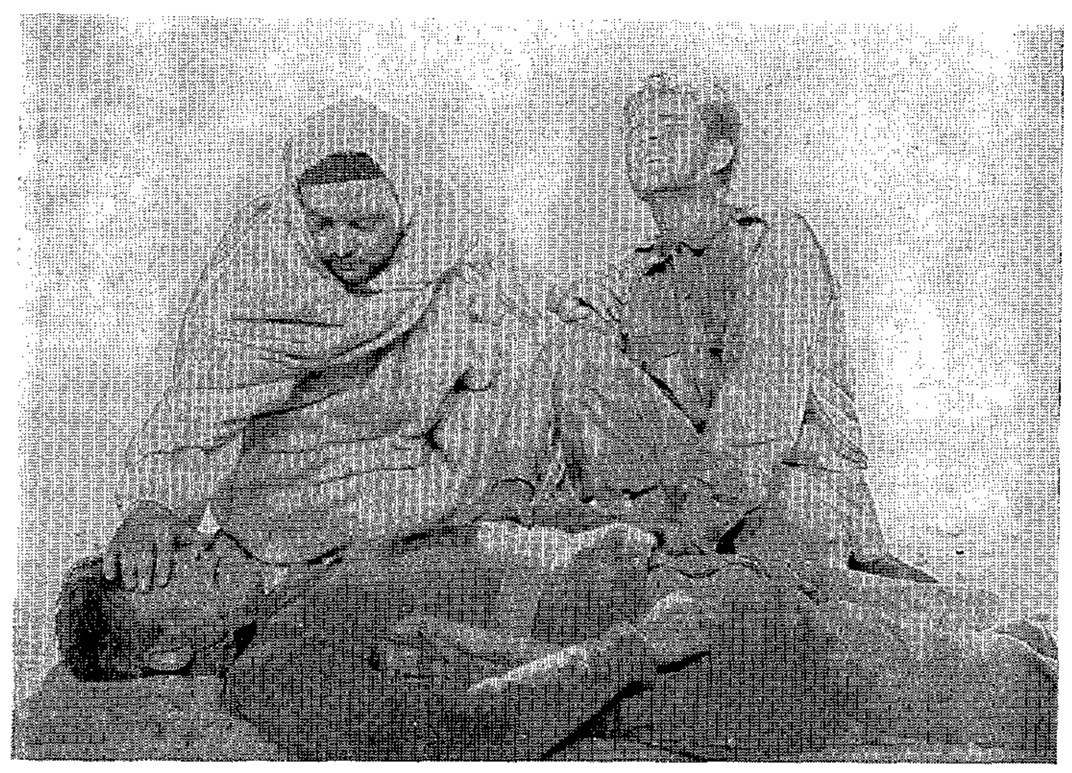
Cahiers du Cinéma

JANVIER 1962 — TOME XXII. — N° 127

SOMMAIRE

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, *Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38*



Raymond Pellegrin et Richard Burton dans *Amère Victoire.*

NOUVEL ENTRETIEN AVEC NICHOLAS RAY

par Jean Douchet et Jacques Joly

Une première entrevue avec Nicholas Ray, en février 1957, *avait donné lieu à un Entretien publié, avec une biofilmographie, dans notre numéro* 89 *de novembre* 1958. *Il avait toujours été convenu de poursuivre cette première conversation. Les hasards des tournages et des voyages n'ont rendu possible une nouvelle rencontre que cinq films et quatre ans plus tard :*

— Nous reprenons maintenant une conversation interrompue depuis bien longtemps. Aussi, si je me contredis, sachez que j'aime citer un grand poète, Walt Whitman (citation que j'ai d'ailleurs, dans *Amère Victoire,* placée dans la bouche de Richard Burton) : « *I contredict myself ? Very well then. I contredict myself.* » (1) C'est un privilège dont nous devrions tous bénéficier. Le fil des années et des événements nous y contraint.

(1) « Je me contredis ? Alors, parfait, je me contredis. »

— *Pour quelles raisons avez-vous accepté de tourner* Le Roi des rois ?

— Je n'ai pas réellement été choisi ; je me suis offert à mettre en scène *Le Roi des rois*, parce que j'avais le sentiment que, à l'heure actuelle, alors qu'on essaye de choisir des sujets importants susceptibles d'attirer, sur une échelle mondiale, un public toujours plus vaste, il n'y avait pas de sujet plus important que la vie de Jésus-Christ.

— *N'avez-vous pas craint, le film à grand spectacle obligeant souvent à faire des concessions, de...*

— Non, nous n'avons pas eu à faire de concessions. A aucun moment, il n'a été question de faire du spectacle. L'ampleur du film a pour seule cause l'ampleur du sujet. Nous avons été amenés à donner à notre trame initiale les dimensions qu'elle a maintenant, au fur et à mesure que nous comprenions mieux l'époque et le sujet. Et le côté spectaculaire du film est inhérent à cette période d'attente que nous avons essayé de dépeindre *sur un écran, au sentiment* que ces événements se produisent vraiment pour la première fois. Je crois que vous serez sensibles à l'aspect, non pas reconstitution, mais actualité, spontanéité du film. Il n'a donc jamais été question de faire un film à grand spectacle pour le seul grand spectacle : nous avons fait ce film parce que nous voulions raconter l'histoire de Jésus-Christ en son temps et que, pour cela, le traitement que nous avons adopté était nécessaire.

Le problème de la communication.

— *N'y avait-il pas déjà, dans* Les Dents du Diable (The Savage Innocents), *un pas dans la direction du* Roi des rois *: l'homme plongé dans la civilisation, seul face au monde ?*

— Non. Je ne crois pas qu'il faille chercher dans *Les Dents du Diable* les prémisses du *Roi des rois*.

— *Mais, au fond, le thème central de tous vos films ne serait-il pas celui de l'individu ayant la nostalgie de son foyer et devant, pour s'accomplir, entrer en lutte avec le monde, sans d'ailleurs vouloir vraiment de ce combat ?*

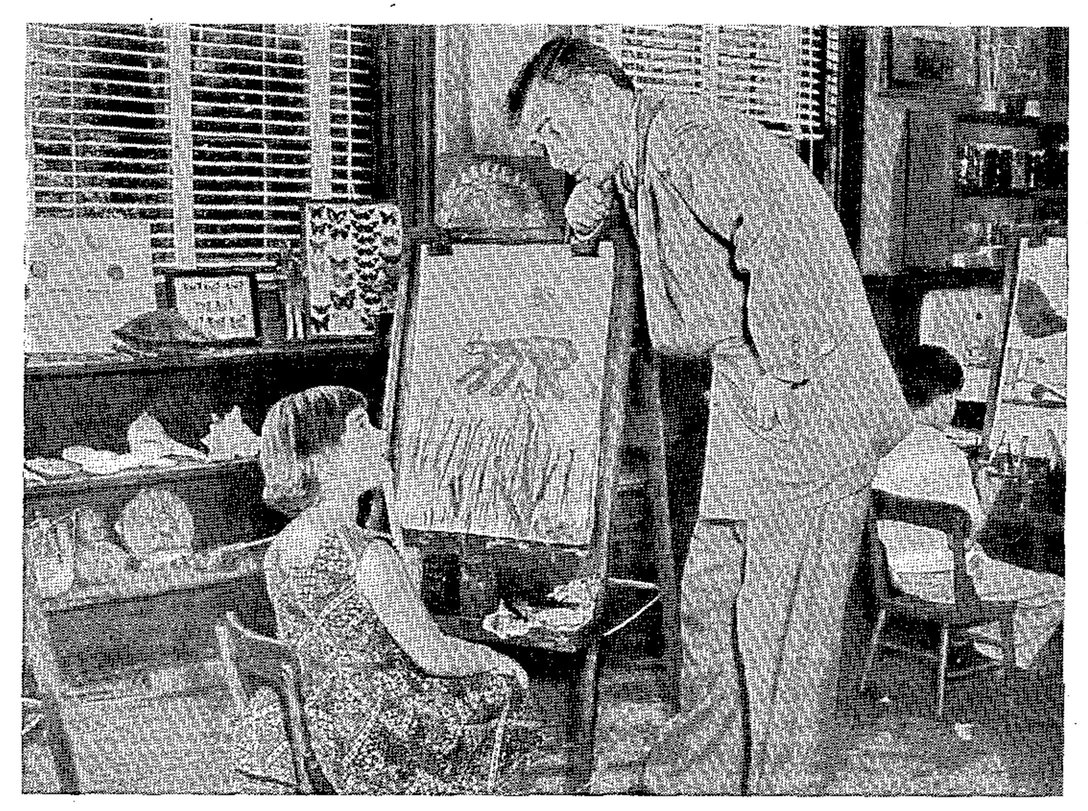
— Pour être plus précis, si vous cherchez ce à quoi, en fin de compte, je m'intéresse le plus, vous trouverez sans doute le problème de la communication d'une idée : c'était en partie le thème des *Dents du Diable*, et cette lutte incessante pour se faire comprendre était certainement le problème essentiel de Jésus, autant à l'égard de ses disciples que de tous les hommes.

— *Mais, dans* Derrière le miroir (Bigger Than Life), *n'assiste-t-on pas à une démarche inverse de celle de vos autres films ?*

— Le thème n'en est pas du tout contradictoire. Il s'agissait de montrer que les gens doivent assumer leurs responsabilités, ou plutôt que la responsabilité de quelqu'un bénéficiant d'un miracle n'en est pas pour autant dégagée, qu'il est néfaste d'espérer, en toute lucidité, un miracle d'une drogue ou d'une séance de psychanalyse sans avoir la faculté et la volonté d'assumer la responsabilité des actes, des réactions, du comportement futur au sein de la collectivité que celui-ci provoquera. Mason savait ce qu'il faisait. Il s'était mis à abuser de la drogue sans engager sa responsabilité, parce qu'il en aimait les sensations, cette illusion de grandeur qui flattait sa vanité. Tout ce qui échappait à son contrôle lui donnait le sentiment d'agir en être supérieur, par rapport, bien sûr, à son rang social. Il y avait encore d'autres causes à son attitude, mais, néanmoins, sa responsabilité envers lui-même et son entourage lui avait échappé, s'était dénaturée. L'erreur du film, je le sais, est qu'il n'aurait pas fallu prononcer le mot de « cortisone », le sujet étant ailleurs.

— *La couleur et l'écran large sont-ils pour vous les moyens idéaux, poétiques, de mettre l'homme face à la nature, de rendre évidentes ses responsabilités ?*

— Oui, je crois que c'est là ce qui m'intéresse, que l'on ait affaire à une situation comique, tragique... ou tragi-comique. L'homme dans l'espace doit, inévitablement, revenir



James Mason dans *Derrière le miroir.*

à lui-même, renouer avec les autres hommes autour de lui et aller à la découverte, non seulement des frontières de l'espace, mais de celles que les individus ou les collectivités avec lesquels il est en contact, quotidiennement ou exceptionnellement, lui opposent. On en revient donc toujours au problème de la communication : je suppose qu'il y en a une infinité de variantes

— *Pensez-vous aux réactions du spectateur au moment même de tourner un plan, une scène ?*

— Non, je ne pense qu'à la vérité de la scène et des rapports entre les personnages.

— *Pas aux rapports entre les acteurs et le public ?*

— Non.

Chaque homme a l'infini dans son âme.

— *Mais pensez-vous qu'il soit juste de définir votre mise en scène comme une mise en évidence des rapports entre les acteurs et les choses qui les entourent, une volonté de rendre sensibles les liaisons secrètes entre les acteurs et l'espace, les rapports cachés...*

— Et les répercussions des événements les uns sur les autres. Ce que vous dites est peut-être juste pour certains de mes films, pour d'autres non. Et le sens caché de l'homme, ses côtés les plus secrets, ne me semblent pas être importants en eux-mêmes. L'important,

c'est que l'homme se présente sous un aspect différent de ce qu'il est en réalité, à moins qu'il ne soit contraint par un événement, sous le coup d'une surprise, pris dans le feu de l'action, et qu'alors il se révèle, à lui-même comme aux autres. Je regrette que nous éprouvions la nécessité d'adopter comme comportement celui qui nous semble le plus susceptible de plaire à autrui, mais j'ai le sentiment que l'idée, l'image, que les autres ont de nous est, en général, conditionnée par cela : certains vont jusqu'à penser que seuls les acteurs font voir leurs émotions, pas les êtres humains ! Telle est, je crois, la base de départ de tout écrivain, de tout metteur en scène qui tente de découvrir le pourquoi et le comment des choses. Romain Rolland, dans son avertissement aux écrivains, conseillait de prendre pour sujet un boucher, un boutiquier, de fouiller chaque homme autour de soi — les humbles tout aussi bien que les puissants — parce que chaque homme a l'infini dans son âme. Si vous découvrez cet infini, vous pouvez aider votre sujet à jeter le masque, ou encore observer dans quelle situation il se révélera, et vous aurez ainsi l'occasion d'offrir aux regards un moment de vérité.

— *Pensez-vous que l'état de tension qui fait l'homme se démasquer soit provoqué par des contraintes extérieures, plutôt que par une pression intérieure, psychologique ?*

— Par les deux. Cet état de tension peut survenir dans un confessionnal aussi bien que sur le divan du psychiatre, ou encore, quand le psychique humain atteint aux limites de son endurance, de sa faculté d'absorption, parvient à saturation ; la tension peut alors s'élever à un tel voltage que l'éclat final peut survenir — sans aucune raison extérieure apparente — dans une chambre à coucher, ou dans le restaurant du coin, au profond étonnement de l'assistance et, dans ce cas, le sujet est d'ordinaire embarqué dans un asile, où, parfois — ironie du sort — porté en triomphe et proclamé héros.

— Amère victoire *est très différent des films de guerre habituels. Etes-vous satisfait de ce film ?*

— Mon intention était de faire un film sur l'idiotie de la guerre, mais je ne pense pas y avoir réussi. J'aimerais trouver une bonne excuse pour expliquer mon échec, mais je n'y parviens pas. J'espérais bien faire un film de guerre différent de ceux que l'on voit d'habitude, mais je n'aime pas ce film, à part certaines choses que je pense avoir menées à bien : l'interprétation de Burton, la marche d'approche vers Bengazi et le rythme de l'attaque. J'aime particulièrement le monologue intérieur de Richard Burton avant l'achèvement des soldats blessés.

— *Voudriez-vous nous parler de* La Forêt interdite (Wind Across The Everglades) ? *Avez-vous vu le film terminé ?*

— Non. J'en ai parlé avec l'un des monteurs hier soir et je vais voir le film ce soir. Je ne l'ai pas vu depuis une *preview* à la suite de laquelle j'avais envoyé cinq pages de notes. Je ne veux pas en parler avant de l'avoir revu.

Un caméléon à queue de crocodile.

— *Certains pensent que* Party Girl *est votre plus grand film. Est-ce votre avis ?*

— Non. Je préfère *Rebel Without a Cause.*

— *Robert Taylor n'incarne-t-il pas le même personnage que James Dean dans* La Fureur de vivre, *avec vingt-cinq ans de plus ?*

— Sûrement pas. Car, même si d'un film à l'autre nous reprenons les types de caractère qui nous sont chers, nous les envisageons chaque fois sous un angle nouveau. L'avocat de *Party Girl* n'est donc pas le frère aîné de l'étudiant de *La Fureur de vivre.*

— *Qu'est-ce que vous aimez dans* Party Girl ? *Qu'est-ce qui vous intéressait dans ce film ?*

— Ce qui est sur l'écran, quoi que vous pensiez !... Je m'excuse, mais je pense qu'il y a à la fois une force et une faiblesse dans la démarche critique que vous adoptez en



Burl Ives et Christopher Plummer dans *La Forêt interdite.*

général. Votre force réside dans votre volonté d'analyse objective et comparative, mais elle s'accompagne d'une faiblesse, lorsque vous poussez les choses trop loin. Vraiment, je ne trouve pas opportun de chercher une parenté entre Robert Taylor et James Dean, une ressemblance entre Natalie Wood et Joan Crawford (1). Je crois que l'équilibre idéal, dans la critique de films, se situe entre les deux points de vue opposés de SIGHT AND SOUND et des CAHIERS DU CINÉMA. Je préfère les CAHIERS parce qu'il me semble que leur influence, leur approche critique, peuvent aider à signaler ceux qui font avancer le cinéma, tandis que très peu des collaborateurs de SIGHT AND SOUND peuvent avoir cette prétention. Mais, en voulant aller trop loin, vous risquez d'ébranler l'influence bénéfique des CAHIERS DU CINÉMA : il se peut que je me trompe, car avec le peu de français que je connais, je ne peux lire les CAHIERS qu'en me faisant traduire les articles par des gens dont la compétence n'est pas certaine. Mais, n'êtes-vous pas d'accord avec moi, n'êtes-vous pas conscient du risque que vous courez ? Il y a encore une chose qui me frappe dans les questions qu'on m'a posées ces jours derniers : c'est à quel point la plupart des gens espèrent que je vais leur donner des secrets de fabrication, des « trucs », des formules toutes faites, sans se rendre compte qu'il y a fort peu de problèmes, dans la fabrication d'un film, auxquels, du

(1) Cf. CAHIERS DU CINEMA, n° 59, p. 33.

point de vue du metteur en scène, puissent s'appliquer les mêmes solutions. Si ces solutions sont efficaces pour un film, elles ne peuvent l'être pour un autre, car les situations, l'époque, la nature, le thème du sujet ne sont plus les mêmes. Et, si l'on applique le même traitement chaque fois, il n'y a plus progrès : tout devient statique. Par exemple, tout comme chacun d'entre vous a eu une formation différente, de même chaque acteur qui se trouve face au metteur en scène a sa propre méthode de travail, sa propre expérience ; par conséquent, le metteur en scène doit travailler avec chacun individuellement, il ne peut tenir à chacun le même langage. Et cela n'est qu'un aspect du problème... Donc, je trouve très dangereux de dire : écoutez-moi, voici la formule magique. Plutôt que n'importe quoi d'autre, le metteur en scène doit être un caméléon plein d'imagination, avec une queue assez forte pour donner des coups de fouet, une queue de crocodile !

Le symbole de la vie.

— *Approuveriez-vous ce résumé de* Party Girl *: un homme et une femme, marqués par la vie, essayent, parce qu'ils s'aiment, de se racheter, en méritant réciproquement leur estime.*

— Oui, je trouve que c'est un assez bon résumé du film.

— *Il nous a semblé que, dans ce film, les véritables moments de tension étaient les scènes cruciales entre l'homme et la femme, et les moments de détente les scènes de violence avec les gangsters.*

— Cela ne m'était pas venu à l'esprit, mais je pense que c'est une façon très compréhensible d'envisager le film, parce que, chez les gangsters, tout est routine : ils vivent dans un univers survolté où n'importe quoi peut arriver, où tout est permis. Pour eux, la violence est chose courante. Tandis que pour l'homme et la femme, parce que ce besoin l'un de l'autre est un sentiment tout neuf, la violence de leurs émotions n'en est que plus intense. J'aime bien *Party Girl*. Il y a deux ou trois choses que je regrette de n'avoir pas pu faire. Par exemple, j'ai toujours eu le sentiment qu'il manquait au film une scène très intéressante et dans laquelle Cyd Charisse aurait fait merveille : une confrontation entre Cyd Charisse et Lee J. Cobb, mais la structure du scénario ne semblait pas permettre de trouver une place pour une telle scène, et pourtant, à mon avis, elle était nécessaire. Je crois aussi que, dans le montage, on aurait pu trouver un *tempo* qui aurait mieux étoffé le film et mieux rendu l'atmosphère de Chicago à cette époque bien particulière : j'ai vécu à Chicago durant ces années-là et c'est le seul élément du scénario qui m'ait attiré, lorsque celui-ci en était encore à l'état embryonnaire, parce que je sentais que l'atmosphère propre à cette époque jouerait un grand rôle dans cette histoire. D'autre part, j'étais absent lors de l'enregistrement de la musique et je crois qu'on aurait pu se donner plus de mal pour retrouver la merveilleuse musique de cette époque.

— *Vous avez eu envie de faire* Party Girl, *parce que vous connaissiez le Chicago de ces années là. Votre intention, lorsque vous faites un film, serait-elle d'être toujours aussi réaliste que possible ?*

— Pas toujours, non. Très souvent, le réalisme est trop sévère, ou encore pas assez corsé, pour avoir une valeur théâtrale ou dépeindre suffisamment la réalité.

— *Il nous a semblé que* Party Girl *était construit sur deux couleurs, l'or et la pourpre. Pourquoi avez-vous choisi ces deux couleurs et quel en est le sens ?*

— Leur rôle est de servir de façade à quelque chose qui n'est ni or ni pourpre du tout. En fait, les deux couleurs que j'ai employées de préférence dans ce film sont le rouge, sur fond rouge, et le vert, la dominante verdâtre du banquet : la première fait éprouver, pour la fille, une émotion réelle, qui n'est pas sans vérité, et la pâleur que l'ambiance verdâtre donne aux personnages déplaisants du banquet inspire un sentiment d'une force équivalente. Les autres couleurs comblent les trous, elles ne sont que masques, vestiges d'anciennes valeurs qui se sont dégradées au sein de ce milieu.



Cyd Charisse et John Ireland dans *Party Girl.*

— *De même, accordez-vous au rouge du sang, dans* Les Dents du Diable, *une valeur, pour ainsi dire, morale ? D'écœurant au début, il semble qu'il devienne à la fin le symbole même de la vie.*

— Mais, dès le début, c'est le symbole de la vie. Bien des gens ne peuvent supporter la vue du sang d'un animal, mais c'est chose courante chez les Esquimaux qui, autrement, ne pourraient pas subsister : pour survivre, il leur faut tuer ces animaux. Nous pouvons admirer ces mêmes animaux dans les zoos, mais n'oublions pas que nous mangeons aussi de la viande. Pour un Esquimau, ce n'est pas cruauté d'éventrer un chien pour sauver la vie d'un homme, puisque de cette mort ils retirent la vie.

— *Avez-vous voulu montrer un état de nature qui semble d'abord contraire, puis normal, au fur et à mesure que le film avance ? La civilisation d'Inuk est-elle pour vous la civilisation profonde de l'homme ?*

— Non. Vous simplifiez trop. J'en reviens à nouveau au problème de la communication. On pourrait dire qu'ici s'affrontent deux hommes de bonne volonté : chacun a sauvé la vie de l'autre et ils éprouvent un mutuel respect. Pourtant, au plus fort de leurs rapports, ils demeurent incapables de se communiquer leurs idées et de faire abstraction de leur fond propre. On peut donc en déduire logiquement que, quand bien même nous éprouverions les meilleurs sentiments du monde à l'égard de quelqu'un d'autre, il ne faut pas s'en contenter, mais continuer à s'efforcer de mieux se comprendre mutuellement. Je ne préfère nullement le personnage d'Inuk à celui de l'homme blanc : je les aime beaucoup tous les deux.

— *On dit que le tournage des* Dents du Diable *a posé pas mal de problèmes.*

— Les obstacles que l'on rencontre au cours d'un film n'ont d'intérêt que pour le petit échotier. Aucun film n'est sans problèmes : il y en a parfois plus, parfois moins.

— *Mais avez-vous fait* Les Dents du Diable *comme vous le vouliez ?*

— En fin de compte, non, pas tout à fait.

— *Quel rôle joua la seconde équipe ? Avez-vous été vous-même au Canada ?*

— Je suis allé au Canada avec Anthony Quinn et Yoko Tani et nous y avons tourné beaucoup de choses. Pour les extérieurs que je n'ai pas filmés, j'avais laissé des croquis que le metteur en scène de la seconde équipe devait suivre. Mais il y a une chose qui me choque profondément dans le film, c'est le *bluebacking,* un procédé de trucage que je trouve techniquement défectueux : cela m'ennuie vraiment beaucoup. Pour les scènes de chasse à l'ours, le metteur en scène de la deuxième équipe avait tourné de très, très beaux plans avec l'ours et le chasseur ; mallheureusement, l'avion qui transportait les bobines s'est écrasé au sol et, quand nous l'avons appris, il était trop tard pour recommencer. C'est pourquoi on ne voit jamais l'ours et le chasseur dans un même plan.

— *Connaissiez-vous* le Nanouk *de Flaherty ?*

— Oui. En faisant *Les Dents du Diable,* le souvenir de *Nanouk* m'a souvent préoccupé, parce qu'il y avait là un grand danger : il ne pouvait en effet n'y avoir aucune espèce de parenté entre *Les Dents du Diable* et *Nanouk,* ou alors j'aurais dû passer deux ans dans l'Arctique avec une distribution différente. *Nanouk* était un documentaire, *Les Dents du Diable* sont un conte de fées.

Je n'ai toujours pas trouvé mon style.

— *Comment abordez-vous un scénario ? Quel est l'élément qui vous frappe d'abord et sur lequel s'exerce votre imagination ?*

— Je pense simplement que l'histoire doit déclencher en vous un accord ou une dissonance... C'est très difficile à définir. Chaque histoire à laquelle je me suis attaqué — que ce genre d'histoire ait déjà été portée à l'écran ou non, avec ou sans succès — fut toujours pour moi l'occasion soit de lancer un défi, soit d'affirmer ou de réaffirmer une idée, soit d'exposer une contradiction, qui me semblait valoir la peine d'être poussée jusqu'au bout. Mais définir les raisons qui motivèrent ce sentiment reviendrait à tenter de se définir soi-même, et cela m'est impossible. Ce n'est pas que je sois plus compliqué qu'un autre, mais je pense que très peu de gens ont les qualités nécessaires d'introspection et d'objectivité envers eux-mêmes. Disons qu'à la rigueur nous nous définirons, autant que le temps qui nous est alloué et les événements le permettront, par la somme finale de nos efforts dans le travail comme dans les rapports humains. Chaque film ne révèle jamais qu'une parcelle de nous-mêmes.

— *Comment se passe chez vous le processus d'élaboration d'un film ? Avez-vous d'abord des idées générales, ou une forme qui se précise, ou une suite d'images ?*

— L'unité, l'intégration de tous les éléments.

— *Mais avez-vous seulement une idée générale de la forme du film ? Ou bien imaginez-vous des images dès avant le tournage ?*

— Sans doute, mais ces images doivent s'évaluer en fonction du thème central du film. Le rythme, la mise en scène, la peinture des personnages, les temps forts, la couleur, tout doit contribuer — même si l'un de ces éléments est contradictoire, il doit contribuer en tant que contradiction — à la somme finale de tous les éléments qui montre la raison profonde pour laquelle j'ai porté cette histoire à l'écran. L'intégration de toutes ces choses, voilà le plus important... Par exemple, j'ai reçu récemment plusieurs traitements d'une même histoire dont le thème m'avait captivé, dont le héros m'avait passionné, mais je ne



Anthony Quinn dans *Les Dents du Diable.*

voyais pas la possibilité d'en faire un film jusqu'au moment où, tout à fait par accident, je trouvai sous quelle forme la raconter : et d'un seul coup, cette histoire qu'autrement j'aurais abandonnée prenait dramatiquement toute sa valeur et il se peut maintenant que j'en fasse un film.

— Il semble que, dans vos derniers films, nous assistions à un approfondissement de votre style, que vous vous posiez de plus en plus des questions de forme. Est-ce exact ?

— C'est vrai. Et je n'ai toujours pas trouvé mon style. Je crois avoir certaines clés... J'ai toujours eu le sentiment, et je l'ai encore, que nous ne faisons que gratter à la surface de la prodigieuse aventure qu'est le cinéma. C'est pourquoi, malgré l'hostilité, l'opposition qu'a pu rencontrer le dernier film de Resnais, *Marienbad,* on devait pour le moins reconnaître qu'il constituait une tentative hors de l'ordinaire. On pourrait dire la même chose des œuvres de Bergman, pas de toutes, mais parfois, et de celles de Bunuel, de Cocteau, de Godard. J'ai cru comprendre qu'un tas de gens en France n'ont pas aimé *Une femme est une femme,* et pourtant c'est un film très intéressant, passionnant. Sans doute, ma recherche n'emprunte pas tout à fait les mêmes voies, mais je trouve que c'est une erreur pour quiconque de considérer la hardiesse, l'audace, l'imagination comme des dons inestimables. de proclamer que rien n'est plus important que l'imagination et, au moment où ils en ont un exemple sous les yeux, de s'effrayer, d'essayer d'en atténuer la portée, parce que cela n'entre pas dans le cadre du déjà-vu. Il y a heureusement tout un tas de gens inventifs qui, dans le cinéma, essayent de faire éclater le corset de la routine.

Le travelling du Sermon sur la montagne.

— *Dans* Le Roi des rois, *quels sont les problèmes de forme que vous vous êtes posés pour traduire l'histoire même de Jésus et quelle conception avez-vous du Christ ?*

— Répondre à cette question prendrait autant de temps que faire le film, et une réponse partielle risquerait de vous induire en erreur. Je ne peux envelopper ma réponse en un paragraphe ou deux, la nouer avec un petit ruban et dire : voilà, c'est tout. Là, vous me demandez d'écrire un livre. Pour vous montrer à quel point cela m'est difficile de vous répondre, le mieux est de choisir un exemple... Prenons la Cène. Dès le départ, esthétiquement, je me refusais à copier ou à imiter n'importe quelle peinture, et, par conséquent, je rejetais automatiquement la table de Vinci en tant que concept. J'avais tout de même des raisons profondes pour agir ainsi : si je voulais conserver le moment où Jésus lave les pieds de ses disciples, la forme de la table ne s'y prêtait guère ; d'autre part, au repas de la Pâque, l'hôte était assis en un point d'où il lui fallait pouvoir, après avoir rompu le pain, le tendre à tout le monde autour de la table ; et même, une telle table s'accordait mal avec l'architecture de cette époque, en particulier avec l'architecture de la maison où la scène était censée s'être déroulée. Tout semblait donc pousser à adopter une mise en place différente de celle de Vinci. En outre, notre volonté, en abordant ce film, était de donner au public le sentiment que cela se passait vraiment pour la première fois, sous ses yeux, et que nous n'étions pas seulement en train de rendre compte de faits bien connus. En considérant tous ces éléments, quelle était la solution de mon problème ? Symboliquement, j'avais le sentiment que... la croix n'était pas encore formée. La croix, la crucifixion était sans doute la forme établie de l'oppression et de la cruauté de l'homme pour l'homme, mais la croix en tant que grand symbole vivant n'existait pas encore. J'ébauchai donc une croix, la cassai de façon à ce que les tronçons ne se rejoignent pas, et plaçai Jésus à la tête de la croix, si bien que, seulement dans un plan général en plongée, en regardant soigneusement, on s'aperçoit que la table est effectivement le symbole de la croix encore informe, de ce concept encore disjoint, qui, par la suite, allait survivre pendant tant d'années. Et encore, je ne fais là qu'effleurer toutes les pensées qui m'ont guidé dans la recherche de la forme, du sentiment, des images d'une scène, en définitive, très brève sur l'écran, mais représentée sur maints tableaux et ancrée dans le cœur de bien des gens depuis des siècles.

Pour le Sermon sur la montagne, il en a été à peu près de même : vous savez, on représente toujours le Sermon sur la montagne avec la silhouette de Jésus dressée, immobile. Bon. Mais il y avait là sept mille cinq cents personnes et le sermon dura probablement plus longtemps qu'on ne le dit généralement, parce qu'il semble illogique que des gens se soient déplacés de kilomètres et de kilomètres alentour et que sept mille cinq cents personnes se soient rassemblées juste pour quelques minutes. D'autre part, la forme d'enseignement adoptée à l'époque par les professeurs dans les synagogues était un dialogue fait de questions et de réponses, et tout indiquait que, pour le Sermon sur la montagne, c'est cette forme questions-réponses qui avait été employée. Or, si on lui posait des questions, Jésus allait être obligé de se déplacer dans la foule pour entendre les questions et faire entendre ses réponses. Ceci posé, je demandai qu'on rassemblât tous les rails de travelling disponibles et, s'il n'y en avait pas assez, qu'on en commandât encore et nous construisîmes, selon les dires de mon équipe, le plus long chemin de travelling qui ait jamais été construit du haut en bas d'une colline, avec un travelling sur l'autre versant faisant contrepoids, les câbles passant autour de deux oliviers, et nous suivîmes Jésus se déplaçant au milieu de la foule et répondant aux questions qu'on lui posait. Le Sermon sur la montagne prend ainsi un tour plus dynamique : cela exigeait sans doute plus d'efforts de la part de l'acteur incarnant Jésus, mais fera également, je le souhaite, mieux ressortir dramatiquement les principaux points du Sermon sur la montagne, dans l'espoir que le public accordera plus d'attention à quelques-unes des plus grandes exhortations que l'on ait jamais faites aux humains et que nous semblons encore n'avoir pas assez bien assimilées pour en faire notre règle de conduite.



Le Roi des rois : la Cène.

Toujours dans le même ordre d'idées, mais du point de vue technique, vous pourrez voir dans certaines autres séquences — comme la scène entre Barabbas et Lucius, ou celle entre Hérode, Salomé et un soldat — une façon particulière de se servir des objectifs qui me semblait intéressante pour essayer d'obtenir des effets percutants, sans avoir besoin de recourir au montage. Nous avons également discuté de la meilleure façon de se servir des limitations spatiales de l'écran, comment nous pourrions, dans des films à venir, surmonter certaines de ces limitations... Mais, une fois de plus, la forme la plus apte à traduire une histoire donnée, le contenant qui s'adaptera le mieux au contenu, dépendent entièrement du matériau sur lequel vous travaillez... Mais il n'y a guère de scènes dans *Le Roi des rois* sur lesquelles nous ne pourrions pas disserter pendant des heures, étant donné que nous avons passé un temps considérable sur chaque scène avant de la filmer, avant de la répéter, avant même de la mettre au point sur le papier.

Prenons un dernier exemple, un rien, juste un petit plan de coupe, lorsque Hérode jette un regard vers son fils, Hérode Antipas, qui, aux yeux de son père, est un personnage plutôt révoltant. Au moment où on annonce à Hérode qu'un enfant né dans une crèche est désormais le roi, ce que nous avons essayé avec Aslan — qui joue le rôle d'Hérode — c'était de lancer un regard à ce fils détesté, avant de donner l'ordre de tuer tous les nourrissons au-dessous de deux ans, si bien qu'on devrait avoir le sentiment que la réaction d'Hérode est motivée, non seulement par la crainte de voir sa souveraineté compromise, mais en même temps par une sorte de mouvement d'humeur envers ce monstre qu'il a engendré, et qu'Hérode ayant aussi, à cette époque, supprimé un ou deux de ses autres

fils ainsi qu'une ou deux épouses, sa réponse est une sorte de réaction psychologique. Ce plan était important à mes yeux, mais, dans le montage final, il n'est plus dans le film, ce qui, d'ailleurs, n'est pas une raison pour attaquer le montage du film.

— *Mais avez-vous eu des ennuis durant le montage ?*

— Non, laissons de côté mes problèmes. Cela continuera tant que je ne serai pas mon propre producteur. Et j'ai déjà trop parlé de mes ennuis. J'aimerais que l'on n'y revienne plus, parce que cela tourne à la rengaine.

— *Envisagez-vous de devenir votre propre producteur ?*

— Oui.

Vérité dramatique et vérité historique.

— *Quelle fonction accordez-vous au découpage ?*

— A mon avis, un scénario est morcelé en plans, essentiellement pour que le personnel de régie et de production puisse estimer le devis du film : ils ont ainsi une idée du nombre de jours de tournage et peuvent donc mieux évaluer le coût approximatif du film. Car, si l'on dit plutôt : voici tant d'argent pour faire tel film, on risque fort d'en sous-estimer le devis et de se trouver bientôt face aux pires difficultés financières. Lorsque je collabore à un scénario, ou que j'écris moi-même un scénario, je le mets donc sous forme de découpage pour des raisons économiques, un peu aussi de façon à noter mon sentiment à l'égard du film à ce moment-là, les idées visuelles qui, à ce stade-là, me semblent les meilleures : mais tout peut changer lorsque je suis sur le plateau, parce que les circonstances, les différents acteurs choisis, modifient mon point de vue. Ce que tout écrivain imagine au centre d'une chambre noire doit être assujetti aux feux des réflecteurs, aux faisceaux des projecteurs, et, plus encore, à l'imagination de tous ceux qui participent à l'entreprise.

— *Quelle fonction accordez-vous au montage ? Dans la salle de montage, avez-vous de nouvelles idées, pensez-vous à des choses qui n'étaient pas prévues et qui peuvent modifier certaines scènes ?*

— Le montage devrait être une nouvelle étape de création poétique. Très souvent, il n'en est rien. En effet, chez nous, sauf en quelques rares occasions et à moins que le metteur en scène ne soit aussi le producteur du film, le montage final reste inévitablement à la merci du distributeur. Dans notre génération, tout comme il y a très peu de grands écrivains, de grands poètes, de grands dramaturges ou de grands metteurs en scène, il y a aussi très peu de grands monteurs : et donc, que le metteur en scène se trompe ou non, il devrait être le seul à décider, en dernier ressort, si le montage exprime, met en relief les intentions d'une scène ou non. Modifier le sens d'une scène au montage me semble, à la réflexion, imprudent, tentant peut-être, mais contradictoire aux efforts déployés lors du tournage, et n'être justifié que dans la mesure où, dans l'exécution même de la scène, le metteur en scène s'est trompé. Le montage ne devrait que renforcer les intentions premières du metteur en scène, et non pas les modifier. Les modifier me semble être le rôle de ceux qui ne comprennent pas le film.

— *Qu'exigez-vous d'un décor ?*

— Qu'il m'aide à découvrir la vérité de la scène. Pour *Le Roi des rois*, la production ayant commencé avant que je ne la prenne en mains, une grande partie des costumes et des décors étaient déjà à l'état de projet avant mon arrivée. Mais un très bon exemple de la façon dont le décorateur et le metteur en scène devraient collaborer s'est présenté durant le tournage. La façon de concevoir traditionnellement le jugement de Jésus par Pilate est de le situer dans les appartements de Pilate. Et, tandis que je terminais la séquence précédente, j'allais chaque jour, avant l'arrivée des acteurs et de l'équipe, dans les appartements de Pilate, sur un plateau voisin, et j'arpentais le décor, essayant d'imaginer comment j'allais filmer ce procès. Et je n'y parvenais pas : ce décor me rendait claustrophobe, ne me laissait aucune chance de donner une force dramatique à la silhouette de Jésus, seul, abandonné,



Le Roi des rois : le Sermon sur la montagne.

perdu d'avance. Je devais tourner cette scène un lundi ; et, le jeudi précédent, je décidai que, définitivement, je ne la filmerais pas dans les appartements de Pilate, même si c'était le lieu historique où elle s'était déroulée. Wakhévitch vint me rejoindre dans le décor, et je lui fis part de ma décision. Je lui expliquai que j'avais le sentiment que cette scène avait besoin d'être écrasée par une masse, de se dérouler devant un fond pesant, menaçant, que le mieux serait de la situer sur le terrain d'exercice, près du *praesidium*, devant la forteresse d'Antoine ; que je voulais aussi y jouer avec l'ombre et la lumière, et que le seul élément dont je disposais était que, parfois, le gouverneur de Judée se déplaçait avec un tribunal portatif, une espèce de dais sous lequel il rendait la justice. Je demandai donc à Wakhévitch de bien vouloir se rendre à la forteresse et d'étudier la possibilité d'organiser cette scène. Au bout d'environ deux heures, il revint et me montra un croquis : je lui dis encore de se souvenir que cela se passait tôt le matin, que la scène devrait se dérouler sur le rythme des gens installant le tribunal, préparant tout, qu'elle devrait avoir le *tempo* de... *Un Américain à Paris*, que je voulais donc voir des gens escaladant et dégringolant les escaliers, déroulant les tapis, etc. Georges revint avec une nouvelle maquette qui était merveilleuse, et les ouvriers se mirent immédiatement au travail.

Le dimanche suivant, la veille du jour où je devais tourner cette scène, je lisais la description du jugement de Jésus par Pilate dans une histoire de la vie de Jésus, écrite par un auteur français ; nous étions tous sur une pelouse et, soudain, ma femme, Betty, m'entendit

pousser un hurlement : cette description du procès de Jésus était exactement celle de ce que j'avais décidé de faire ! La vérité dramatique de la scène, telle que je l'avais ressentie, se découvrait vérité historique. Les interprétations successives, au cours des années, n'avaient fait que s'éloigner de l'histoire et nous étions dans le vrai. Cette expérience fut particulièrement saisissante, car il m'était impossible, même dans mon subconscient, d'avoir aucune espèce de référence historique : j'avais agi strictement par instinct, et mon décorateur n'avait pas hésité à accepter mes idées, à les exécuter.

— *Vous donnez donc un sérieux coup d'œil aux décors avant d'y tourner une scène ?*

— Toujours. Hitchcock a dit que l'on doit toujours, lorsqu'on va filmer une scène, déterminer en quel lieu elle se déroulera avec le maximum d'efficacité, quel décor vous aidera le mieux à en montrer la vérité dramatique. D'autres cinéastes ont peut-être tenu des propos semblables, mais je me rappelle qu'Hitchcock fut le premier à graver cela dans mon esprit. C'est une exhortation dont nous devrions tous nous souvenir.

Mes opérateurs.

— *Qu'exigez-vous de vos opérateurs et quels sont ceux avec lesquels vous avez travaillé qui ont le mieux rendu ce que vous vouliez ?*

— Cela revient à me demander avec quel acteur j'ai préféré travailler. Il y a très peu d'opérateurs avec lesquels j'ai travaillé que je n'utiliserais pas à nouveau : chacun a ses bons côtés. Je crois que mon opérateur favori fut George Diskant pour mon premier film (1). C'était un débutant et, alors que j'avais le choix entre plusieurs opérateurs à la réputation bien assise, j'ai choisi Diskant parce qu'il prouva, au cours de quelques essais, qu'il était prêt à prendre des risques, à placer la caméra où je voulais, même s'il pensait que j'avais tort. Il me disait que si j'avais envie de prendre un risque, nous le prendrions ; si je voulais faire un panoramique de trois cent soixante degrés, nous le ferions ; si je voulais faire une contre-plongée, nous creuserions un trou dans le plancher ; si je voulais filmer d'un hélicoptère (cela n'avait encore jamais été fait), nous filmerions d'un hélicoptère. Il était toujours prêt à prendre des risques et nous en avons bénéficié tous les deux. Harry Stradling fut d'un grand secours pour *Johny Guitare* ; il aimait bien l'usage que je fis des motifs noirs et blancs tout au long du film ; il comprenait mon mécontentement devant les fondus couleur faits en laboratoire et nous fîmes tous nos fondus à la prise de vues, ce qui entraîna tout un travail supplémentaire pour lui ; il ne s'étonnait pas de me voir détester la dominante bleue que l'on obtient généralement avec ce procédé de couleur, et nous avons soigneusement évité d'avoir des bleus dans le champ : mon décorateur et mon opérateur pensaient parfois que mon souci des bleus tournait un peu à l'idée fixe, mais, grâce à cela, le film n'eut pas à souffrir de ce défaut propre à ce procédé de couleur. J'ai beaucoup apprécié Lee Garmes dans *Les Indomptables* (*Lusty Men*). Le tournage du *Roi des rois* fut un rêve avec Berenguer et Planer. Erny Haller, pour *La Fureur de vivre*, fut parfait. Joe McDonald (2) est un opérateur très habile. Ce que Kelber a obtenu comme valeurs dans les prises de vues, au cours du raid sur le quartier général de Bengazi ou dans le désert, alors qu'il ne disposait que d'un matériel limité, qu'il n'avait que quatre arcs, est tout à fait remarquable. Je crois que tous les opérateurs sont bons : ils peuvent tous exécuter ce que vous leur demandez, s'ils ont les connaissances de base. Et la part active qu'ils peuvent prendre dans le film dépend des rapports que l'on a avec eux et du fait qu'ils se sentent libres ou non.

— *Qu'est-il arrivé à Diskant ? On ne voit plus jamais son nom sur un générique.*

— George fait uniquement de la télévision. Il est sous contrat au « Four Stars Theatre ».

— *Quels sont vos objectifs préférés ? Restez-vous toujours dans la même gamme ?*

— Cette question est absurde. La scène détermine l'objectif à employer. S'en tenir à un seul objectif, quel qu'il soit, peut faire plus pour démolir un film que n'importe quoi

(1) Georges Diskant fut, d'autre part, l'opérateur de *A Woman's Secret* et de *On A Dangerous Ground* (*La Maison dans l'ombre*).

(2) Il fut l'opérateur de *Bigger Than Life* (*Derrière le miroir*) et de *The True Story of Jesse James* (*Le Brigand bien-aimé*).



Susan Hayward dans *Les Indomptables.*

d'autre. Un film est fait de tant d'éléments, de tant de dynamiques, qu'un quelconque truc de métier ne sera jamais la solution de tous les problèmes. J'ai longtemps pensé, je le pense encore, que les effets de montage obtenus en cinémascope, lorsqu'on passe du grand angulaire, du 40 mm., au 75 mm. accroissent la force dynamique d'une scène. L'effet obtenu en technirama, où la différence entre le 50 mm. et le 100 mm. est moins sensible, n'est pas le même : votre dynamique perd de sa force. Il y a également, entre le cinémascope et le technirama, une différence de cadrage... Enfin, c'est une impression que j'ai, plus esthétique que technique... Bon. Mais, même si vous vous dites que le passage du 40 mm. au 75 mm., en cinémascope, vous donne le maximum de satisfaction esthétique, le maximum de dynamique, finalement vous utiliserez toujours l'un ou l'autre de ces objectifs, parce que la scène à tourner l'exige, votre cadrage, votre éclairage, la profondeur de champ que vous désirez avoir. Vous savez, la caméra est un instrument, un outil ; une clef anglaise s'ajuste différemment suivant la taille des boulons ou des écrous : il en est de même d'une caméra, suivant les nuances, les tonalités, les rythmes, les couleurs, les multiples significations que l'on veut exprimer, et il faut s'en servir avec la plus grande fluidité possible. L'idée de visser un objectif à foyer variable, un *zoom,* sur la caméra parce que le *zoom* est la solution de tous les problèmes esthétiques est, pour moi, pure insanité. Le *zoom* peut être utile pour des raisons économiques ou pour un effet occasionnel ; mais, supposons que j'en fasse un

bon usage et que je déclare que, dorénavant, je filmerai tout avec un *zoom*, cela reviendrait pour moi à faire fi de toutes les subtilités et de toutes les beautés du cinéma. Je ne pense pas que, de ce genre de généralités, on puisse tirer des lois.

— *Accepteriez-vous maintenant de faire un film qui ne serait pas en cinémascope ou sur écran large ?*

— J'aime toujours l'horizontale et l'écran large, mais vous vous limitez si vous voulez à toute force vous en tenir à une seule idée. Si j'allais tourner au cœur d'une forêt, ou parmi les gratte-ciel, en plein Wall Street, je ne voudrais pas du cinémascope, parce qu'alors je serais malheureux, je mettrais en conflit mon amour de l'horizontale avec la nature même de mon décor. Je pense que l'avenir de l'écran large et certaines des choses que j'espère faire à l'intérieur de son potentiel spatial me réservent plus d'heureuses surprises que n'importe quoi dans le cadre du vieil écran normal. Mais, une fois de plus, le sujet et le décor détermineront mon choix.

— *Dans votre premier film,* Les Amants de la nuit (They live By Night), *il nous a semblé que vous aviez été influencé par Fritz Lang. Connaissez-vous bien l'œuvre de Fritz Lang et l'estimez-vous ?*

— Je ne connais pas Fritz Lang et je n'ai pas vu beaucoup de ses films. J'ai vu *Fury* ; c'était un film merveilleux. Après avoir fait *Les Amants de la nuit*, certaines personnes m'ont dit que mon film leur rappelait un peu *J'ai le droit de vivre* ; j'ai alors été voir ce film de Lang, mais j'avais déjà terminé *Les Amants de la nuit*. Je ne pense pas que Fritz Lang ait eu une influence directe sur moi ; j'aime ceux de ses films que j'ai vus, c'est tout. Je n'ai pas vu *The Big Heat*, par exemple, mais le scénario du film était tiré d'un roman de Bill McGivern, et je viens d'acquérir les droits d'un livre de ce même auteur, une comédie. Nous venons d'en terminer l'adaptation et j'espère pouvoir tourner le film courant 1962.

Un rire bergsonien.

— *Allez-vous très souvent au cinéma ?*

— Chaque fois que je peux. Pendant un certain temps, je n'avais rien vu, c'est pourquoi je suis allé au Festival de Berlin. Je ne vois pas autant de films que je le souhaiterais : j'ai tout un retard à rattraper. Par exemple, j'ai très envie de voir le deuxième film de Truffaut, *Tirez sur le pianiste*, parce que j'aime beaucoup ce qu'il fait et parce que j'ai lu une critique américaine du film qui m'a donné envie de le voir. Ecoutez plutôt : « *La farce et la tragédie y sont désespérément et délibérément mélangées.* » Pour ce critique, c'est un jugement négatif : pour moi pas, et c'est peut-être ce qui m'intéressera le plus dans le film. Il me semble que les événements, comme nous-mêmes, sont tellement pleins de contradictions... Peut-être qu'à une époque ou à une autre, Truffaut et moi avons été un peu touchés par la philosophie de Bergson. Vous voyez, dans *Les Dents du diable* par exemple, la scène entre le missionnaire et l'Esquimau, pour moi, vient tout droit de Bergson, du moins de Bergson tel que je le comprends : à partir d'une situation banale, qui prend un tour humoristique, brusquement survient la tragédie. C'est tellement normal...

— *Que pensez-vous des metteurs en scène italiens ?*

— Jusqu'ici, je préférais Fellini à Antonioni, mais j'ai très envie de voir le nouveau film d'Antonioni, car, comme je préfère *La Notte* à *L'Avventura*, je m'attends à mieux aimer encore son nouveau film. Rossellini est merveilleux, simplement je ne comprends pas que, de plus en plus, il ne s'intéresse qu'à des « trucs » de mise en scène. Vous voyez, Hitchcock est sans doute l'un des cinéastes les plus doués auquel j'aie jamais parlé, mais je me suis mis à m'inquiéter quand j'ai vu qu'il commençait à se soucier seulement de tenir une gageure : comment faire un film entier dans un canot de sauvetage, comment faire un film entier d'une fenêtre sur cour, etc. Croyez-moi, ce sont des hommes que je respecte, mais personne n'est à l'abri d'une défaillance. Le plus grand peintre, le plus grand compositeur ne font pas, à chaque fois, un chef-d'œuvre.



John Carradine et Joan Crawford dans *Johny Guitare.*

— *Et Visconti ?*

— Je ne connais pas assez son œuvre. C'est un brillant metteur en scène, d'après ce que j'ai vu de lui, au théâtre surtout. Je connais mal ses films. De toute façon, je ne connais l'œuvre entière d'aucun cinéaste en particulier.

— *Il ne nous reste plus qu'à attendre la sortie du* Roi des rois, *en espérant qu'elle n'aura pas lieu au Gaumont-Palace, puisque les films y sont toujours doublés.*

— Je ne pense pas qu'il faille faire le procès du doublage. Lorsque vous avez fait un film, vous avez envie que le plus possible de gens aillent le voir ; et on ne peut pas leur demander de lire continuellement des petites lettres au bas de l'écran, ce qui est d'ailleurs très laid.

— *Mais le dialogue, dans les films actuels, étant de moins en moins fonctionnel et de plus en plus mélodique, ne pensez-vous pas que le doublage soit quand même un mal ?*

— C'est un mal lorsqu'il est mal fait. Il faut donc fustiger les doublages bâclés, mais pas le principe du doublage, essayer aussi que, de plus en plus, les metteurs en scène puissent superviser le doublage de leurs films, au moins dans les langues dont ils ont quelques notions. Le progrès est dans cette direction.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)

UNE PRODUCTION DE MOEBIUS

par Pierre Kast

PETITE LETTRE OUVERTE A ALEXANDRA STEWART



SUR LES RAPPORTS DE FIDEL CASTRO ET DU CINÉMA.

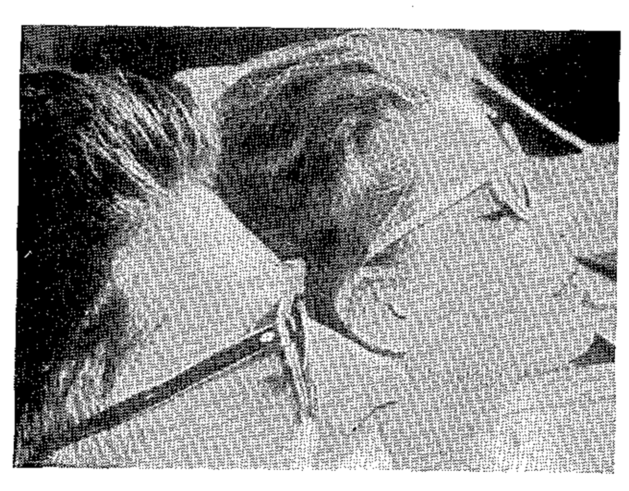
Chère Alexandra,

Au début de novembre 1961, c'est un assez curieux métier que d'avoir envie de faire des films. Producteurs, distributeurs, auteurs ne savent pas où ils en sont : tout le monde imagine avoir un sextant qui permet de mesurer ce que sera le succès d'un film, mais plus personne ne trouve la ligne de l'horizon. Depuis longtemps, je me pose beaucoup de questions sur ce qu'est le public, sur ce qu'il veut, sur ce qu'on entend par succès, et ainsi de suite. Mais je me sentais bien incapable de faire un vrai article, avec des arguments, un plan, une progression. Puis je me suis dit que je pourrai t'écrire une sorte de lettre, d'abord parce que le désordre de la pensée passerait pour une loi du genre, et ensuite parce que le problème de l'illustration serait résolu : comme le Prométhée de Gide fait de temps en temps partir des fusées pendant sa conférence pour distraire les spectateurs, on mettrait beaucoup de photos de toi, ce qui, au moins, serait plaisant. Me voici donc en train d'essayer de dénouer un écheveau bien emmêlé de contradictions et de paradoxes.

Un soir de la semaine dernière, je me trouvais très tard chez Régine, dans la brume épaisse des fins de nuit. A côté de moi, vient s'asseoir un ami qui travaille dans un journal sérieux. Presque tout de suite : « Tu connais la nouvelle, me dit-il... Castro vient d'être tué... » Il trouvait ça plutôt drôle, et bien plus encore, les gens qui étaient avec lui. J'avais le cœur aussi serré que si on m'avait appris la mort d'un ami, et regardant ces sourires, je me demandais où je les avais déjà vus... Puis, je les ai reconnus : ceux-là même d'une certaine variété de marchands de films, quand ils apprennent qu'un film qu'ils n'aiment pas se casse la figure.

Le paradoxe de Marienbad, ou « devenez ovipares ».

C'est trop peu de dire qu'on est dans le noir. Il y a deux ans, personne n'aurait voulu distribuer un film à sketches. Aujourd'hui, cinq au moins sont en chantier. Des vedettes chevronnées, brevetées, n'empêchent pas un film de se ramasser. D'autres vedettes, ou les mêmes, quelquefois, assurent à elles seules un succès. Pendant trois mois, le bouc émissaire champion fut « la nouvelle vague », une sorte de sac indistinct où



Le Bel Age.

s'entassaient le meilleure et le pire, et qu'il fallait, d'urgence, jeter à l'eau pour noyer tout ce qui s'y trouvait. On commence seulement à entrevoir que c'est une expression qui ne veut rien dire. Il y eut des protestations, parce qu'avec une obstination singulière les jurys des principaux festivals de l'année avaient couronné des films sur qui on pouvait coller, comme une sorte d'étoile jaune, l'étiquette redoutable de « Littéraire ». Ce qu'on appelle la saison vient de commencer. De très bons films marchent très bien, mais aussi de très mauvais. De très mauvais sont des échecs, mais aussi des bons. En ceci, rien de changé, bien sûr.

Sauf une chose, peut-être, et que je nommerai le paradoxe de Marienbad. Depuis huit semaines déjà, et visiblement pour encore un long bail, le film de Resnais est un grand succès, dans des salles de petite dimension, il est vrai, mais dont on peut voir qu'elles sont faites pour lui. Pourtant, même ainsi, ce film rare, difficile peut-être, bat déjà un grand nombre de productions réputées commerciales. Les queues s'allongent aux portes. Et, paradoxalement, c'est précisément ce succès qui commence à mettre en fureur un petit nombre de marchands, de ceux qui ont toujours obstinément nié qu'il existât plusieurs publics, et dont la rage même démontre qu'ils donnent dans les faits plusieurs sens au mot succès.

Si on accepte leur démarche, il faut bien voir que le mot « commercial » cesse d'exprimer un rapport mathématique, pour prendre une signification esthétique qui aurait honte d'elle-même. Un film qui a du succès peut alors parfaitement bien n'être pas « commercial », tandis qu'un film, destiné à une grande audience supposée — et on a vu récemment deux ou trois mascarades historiques se trouver dans ce cas — ne cessera pas d'être considéré comme « commercial », même si très peu de gens vont le voir.

Dans cette confusion, la critique n'a pas été épargnée. Une tendance bien naturelle conduit à trouver qu'un bon critique est celui qui dit du bien d'un film qu'on a fait, ou qu'on aime. Par voie de conséquence, à taxer de terrorisme intellectuel, ou de snobisme, ceux qui font le contraire. Passons. Je ne crois pas qu'il existe de valeurs sûres et incontestables qui permettent de mesurer un film. De plus, s'il est relativement facile, à niveau de culture et de vocabulaire égal, de tomber d'accord sur un livre, il est presque impossible de le faire sur un film. Les partis pris, les préjugés sont comme multipliés par le cinéma. On voit des esprits parfaitement estimables se conduire, avec les films, comme certains séducteurs avec les femmes : j'en connais un qui n'aime chez les femmes que ce

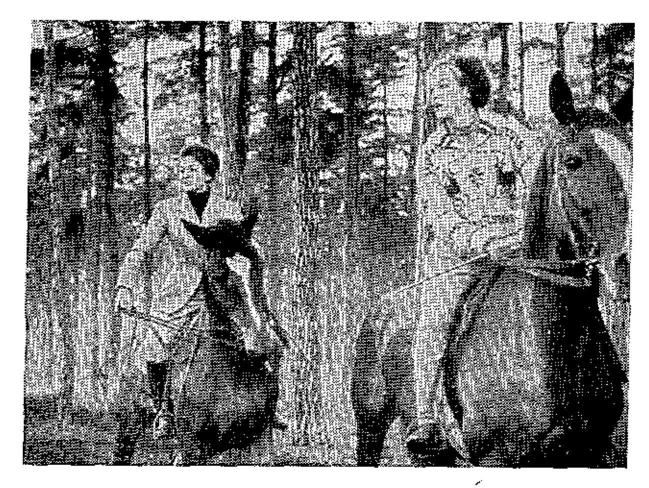


L'Eau à la bouche.

qui lui permet de les mépriser. Par chance, il juge les films comme il chasse les nanas, n'aimant que les films qui apportent la preuve de l'imbécillité profonde du cinéma.

« C'est différemment que valent les choses », dit Gide. Personne ne paraît songer que ceci peut s'appliquer au cinéma. Le si habile Michel Audiard, par exemple, quittant sa table à ouvrages, s'en prend, au fond, violemment, à tout ce qui ne ressemble ni à ce qu'il fait ni à ce qu'il aime, et, d'après ce que je comprends, trouve une sorte d'urgence nationale à le supprimer. Etrange système. Comme si personne avait souhaité lui disputer son domaine. Je cherche, sans la trouver, la racine de cette colère sacrée. Une longue série de succès n'est pas plus une preuve qu'une longue série de gains à la roulette. Elle devrait incliner à la même prudence. Je ne vois personne qui puisse prédire à coup sûr ce que sera la carrière d'un film.

Supputer l'influence de la critique sur le succès me semble participer du même état d'esprit. Même une critique unanimement défavorable peut ne pas gêner l'audience d'un film, même une critique unanimement favorable ne pas la favoriser. Je ne dirai pas pour autant que cette influence est nulle. Ou seulement comparable à celle de quelqu'un qui conseillerait aux dames « devenez ovipares ». Judicieux conseil, à coup sûr, pour l'hygiène, la commodité et le confort, mais qu'elles ne peuvent, hélas ! traduire encore en actes. On



Natercia.

a parlé d'un divorce de la critique et du public. On a même vu des journaux renouveler leurs équipes. Il ne semble que partiel, incertain. A l'image même de l'incertitude qui doit s'emparer de quiconque fait des films. Ou essaye.

Reste encore une difficulté. On est toujours à peu près sûr de tomber d'accord avec les gens qu'on estime, ou qu'on aime, sinon sur la valeur, du moins sur l'importance d'un livre, d'un tableau, ou d'une musique. Presque jamais sûr, dès qu'il s'agit d'un film. Il est fascinant d'essayer de découvrir, dans l'esprit des autres, le dessin caché, le motif principal de la tapisserie qui révélera l'unité secrète de leurs goûts et de leurs tendances. Comme les pièces d'un puzzle on voit se réunir le goût pour Proust et Klee, Larbaud et Boulez, et se recomposer la structure d'abord invisible. Jamais on n'arrive à faire la même chose avec les films, et c'est aussi pourquoi je lis si avidement la liste des dix films, publiée chaque année par les CAHIERS.

Récemment, il y a eu par exemple l'affaire *Marienbad.* Je n'ai vu le film que trois fois, et je ne me risquerai certes pas à en parler déjà. Sauf pour dire quelle passion me secoue. Or, certains de mes amis les plus chers détestent ce film, avec une violence qui



La Morte-saison des amours.

me stupéfie autant qu'eux-mêmes, ma *passion*. J'aime follement *Une femme est une femme*. Je n'ai pas cru mes oreilles d'entendre ce qu'en disent des gens que j'estime. J'ai pour *Le Temps du ghetto* une certaine admiration, que je vois battue en brèche par certains dont je reconnaissais pour étonnamment justes le goût, la divination et l'intelligence.

Alors? Le cinéma est pourtant une part essentielle de ce qu'est la culture et le goût d'un homme d'aujourd'hui. Et les mètres-étalons fuient en galopant dans la campagne, comme si aucun jugement ne pouvait plus s'exercer, comme si on en *était réduit* à de pures affirmations d'un goût ou d'un plaisir, comme si on n'était plus engagé dans ce qu'on pense et ce qu'on dit, quand tout ce qu'on fait est en réalité signifiant...

Des cathédrales périssables ?

Personne ne peut prétendre faire des films pour soi. Tout le monde a envie du succès, de l'audience du public. Davantage. Chacun devrait se réjouir du succès d'un autre,



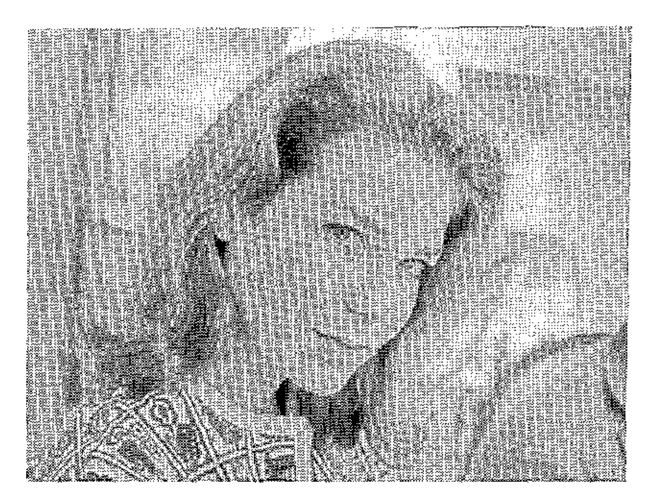
Les Distractions.

ou presque. Même dans des directions opposées. Il ne peut qu'accroître la diversification du public, précisément, car, là, commence la difficulté.

Je ne suis pas croyant. Mais je préfère les gens qui supposent plusieurs demeures dans la maison du père, aux allumeurs de bûchers. Je suis tellement *religieux, dit à peu près* Renoir, que je crois dans toutes les religions. C'est une religion qui me plaît. Je ne veux pas dire qu'on doit être tolérant. Avec la chasse aux ratons, par exemple, ni avec les allumeurs de bûchers. *Mais de la même* façon qu'il y a plusieurs publics, il me paraît qu'il devrait y avoir plusieurs manières de faire des films, et j'ai du mal à voir en quoi l'existence des unes menace l'existence des autres.

Autant l'expression « nouvelle vague » me paraît vide de sens, autant il me semble qu'un certain nombre de films, très opposés, très différents, peuvent, cependant, être rapprochés. Dans l'année, et pour des raisons quelquefois contradictoires, quelques films m'ont enchanté, littéralement : *Marienbad, Une femme est une femme, Tirez sur le pianiste, Lola,* pour me borner à quelques titres.

Pour commencer, et peut-être paradoxalement, c'est leur volonté de plaire qui me paraît évidente, disons un respect du public. A la base de plusieurs films qu'on a pu voir ces jours-ci, s'étale un incroyable mépris du *spectateur*, considéré comme un imbécile, et



La Mort de Belle.

à qui, par conséquent, il faut fournir une imbécillité. L'idée cachée est : pour ces crétins, ce sera toujours assez bon. Puisque c'est cela qu'ils aiment, eh ! bien, donnons-le leur. Mépris du spectateur, et suffisance de l'auteur également évidents qui engendrent automatiquement une forme très curieuse de mépris de soi, une pseudo-modestie et un extraordinaire conformisme par rapport aux conventions et aux censures, plus puissantes que jamais. A l'inverse, dans les quelques films dont je veux parler, se constate un respect du spectateur, de son intelligence et de sa personne, le tout baptisé « surestimation » par les autres. Corrélativement, une vraie modestie des auteurs qui ne se supposent pas supérieurs à leurs spectateurs. A quoi s'ajoute, pour les tenants de l'école du mépris, un fantastique aveuglement : j'ai entendu, de mes oreilles, un prodigieux infirme mental s'inquiéter sérieusement de savoir s'il n'allait pas risquer de passer au-dessus de la tête du public, ce qui était prodigieusement impossible.

Aussi bien n'est-ce qu'un début. Depuis des années les *Cahiers,* et finalement les revues sœurs-ennemies, défendent l'idée d'un cinéma d'auteur possible, non sans lancer de solides ruades dès qu'il s'agit de dire ce que c'est, et qui en est. Aujourd'hui, ce cinéma



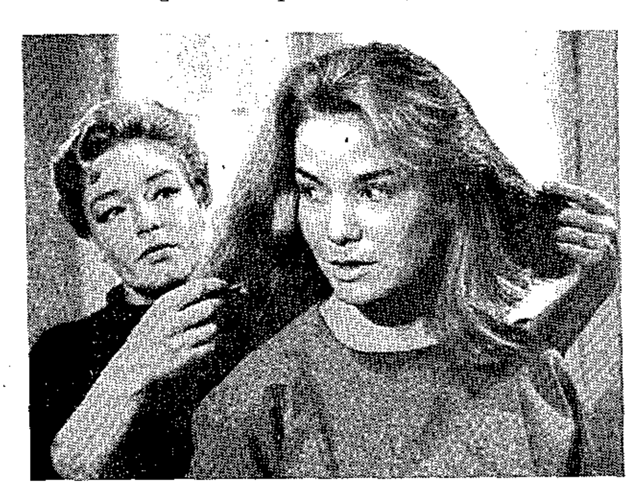
Exodus.

d'auteur, dont les contours sont tout à fait flous, existe, ou commence. Il est en réalité l'autre aspect de l'offensive anti-T.V. qu'est la multiplication des films-géants, multiplication aussi miraculeuse que les miracles bibliques décrits le plus souvent. Curieusement, il me semble que l'un ne pouvait pas aller sans l'autre.

Ce qui ne veut pas dire du tout que je plaide pour une quelconque spécialisation des salles, ou pour une sorte de mise au ghetto des films d'expression personnelle. Du fait que je crois à la diversité nécessaire de la production, je crois précisément que les films pourraient, dans presque tous les cas, hormis peut-être les pôles extrêmes, avoir accès aux mêmes salles — dans l'intérêt évident des salles et des organismes de distribution, qui ont, aussi, et sans doute en premier lieu, besoin d'un constant renouvellement ou changement du public.

Le pari de ce cinéma d'expression personnelle, sa contradiction principale, si l'on veut, est de donner une forme aussi marquée du désir d'affirmation et de durée à une matière périssable.

Quelques écrivains de la génération précédente qui faisaient des films par un bizarre



Les Mauvais Coups.

masochisme disaient : A quoi bon, puisque de toute manière tout redeviendra des boutons de celluloïd dans quelques années. Aussi bien se tuer tout de suite, puisqu'on doit mourir.

De là, sans doute, l'accusation de faire un cinéma « littéraire », si imprudemment portée. Et qui dégage je ne sais quel parfum de racisme intellectuel : sous-hommes du cinéma, ne touchez pas à çà, restez dans votre petit bain, et ne venez pas jouer avec les penseurs.

Il est possible que ce soit beaucoup d'ambition. Pourtant, le plus audacieux des langages cinématographiques est fabuleusement en retard sur le langage de la peinture, et reste au niveau de la peinture représentative, disons Chardin, pour la clarté du raisonnement. Le cinéma peut se trouver mêlé à certaines tentatives du nouveau roman, sans, pour autant, être en avance sur son propre développement, sans atteindre, et de loin, le même point de la courbe que d'autres moyens d'expression. Et je ne parle même pas des difficultés pratiques de l'expression cinématographique.

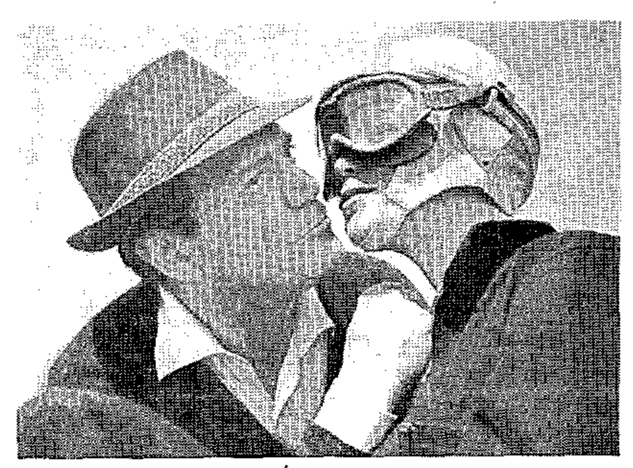
Ainsi, je crois que ce cinéma qui recherche, dans les difficultés, dans les drames, souvent, une possibilité d'expression, est accusé tout à fait à tort de vouloir se séparer du public, ou de vouloir restreindre son audience. Non seulement il cherche à l'étendre, mais il me semble qu'il explore, pour ce faire, une des voies les plus accessibles. La course

aux mégatonnes cinématographiques, si bien engagée, ou la frénésie d'imitation qui consiste à tenter de reproduire mécaniquement tout succès qui vient d'avoir lieu, sont d'autres voies, d'autres cheminements, d'autres tentatives de donner de l'air au malade.

Enfin, Castro...

Car il n'est pas douteux qu'il y a un malade. Sur la nature de la maladie, on peut discuter. La clientèle s'amenuise, dit-on. Et on commence la chasse au microbe. Dans le microscope, surgit un monstre biscornu : la nouvelle vague. Il s'agite, il pousse des pseudopodes dans tous les sens. Il mobilise le snobisme. Il contamine la critique. Bref, une bonne injection d'élixir du docteur Audiard, et le malade guérira. Bizarre médecine.

Il est de fait que le nombre des spectateurs, globalement, diminue. Télévision, vacances, scandaleuse diffusion de l'automobile, pourquoi pas ? Je ne suis ni économiste, ni sociologue. Mais, en restant dans le cadre d'un assez gros bon sens, on voit surgir dans un microscope moins myope d'autres phénomènes. Certaines industries sont en pleine expansion. De droit divin ? je ne crois pas. Ces industries consacrent aux études de marché, à la propagande, des investissements fabuleux. Les postes de vente et de diffusion changent de méthodes encore bien plus que d'apparences. Où voit-on que les industries du cinéma qui, elles, sont pourtant menacées, aient fait quoi que ce soit de cet ordre ? Presque partout on attend encore le client comme à Cro-Magnon, dans une routine préhistorique. Le propriétaire d'une salle épingle ses photos et ses affiches, puis, les mains au dos, attend la suite, que vienne le client, mais lequel? attiré par quoi? pour quoi? L'épicier, le marchand de couleurs, le représentant en matières plastiques, qui, dans son propre commerce en serait resté à ces méthodes d'avant-guerre, ne pourrait en aucun cas accuser la nouvelle vague de Saint-Gobain, avec ses damnées portes de verre, au lieu du chêne de papa... Ça, c'est un joli microbe, et pourtant, je me garderais bien d'affirmer qu'il est, seul, à l'origine de la maladie.



Une Grosse Tête.

En vérité, les contradictions du cinéma s'étendent à tous les domaines. Je ne crois pas à une opposition cinéma-langage, cinéma-spectacle. Pour une analyse d'intentions, peut-être — mais je ne crois pas exclu qu'une manifestation de langage recherchée puisse devenir contradictoirement, paradoxalement, peut-être, un spectacle à succès.

Fidel Castro a fabriqué une étrange révolution, d'un type inédit en ce siècle, follement romantique, follement verbale, et qui, jusqu'à maintenant, au moins, débouche sur l'inverse

même d'une révolution bureaucratique, ou lourdement organisationnelle. Je ne suis pas du tout en train de m'aventurer imprudemment sur les sommets tourmentés de la pensée politique, ce qui n'est ni dans mes intentions, ni dans mes capacités. Je ne crois ni aux épouvantails, ni aux statues commémoratives. Je dis seulement qu'il semblait improbable, voire impossible, qu'un petit groupe de *barbudos,* cachés dans les montagnes, pût fonder un Etat. C'est fait.

Ce romantisme, cet enthousiasme, donnent à réfléchir sur la nature et la valeur des méthodes éprouvées. Le monde bouge beaucoup plus vite que notre logique. Un moteur de voiture fonctionne selon une certaine mécanique, et celui d'une pile atomique selon une autre, contradictoire. Cependant elles coexistent. Si la géométrie d'Euclide et les géométries non euclidiennes arrivent à vivre côte à côte, il est loin d'en être de même pour notre logique, pour nos systèmes de références. Cause, effet, juste, faux, tort, raison, se mélangent en une extravagante sarabande.

Je ne vois pas l'avenir très réjouissant, sans jouer les Cassandre. Ce qui m'étonne, c'est que tant de gens fassent les réponses avant d'avoir entendu les questions, soient si sûrs de leurs solutions, si persuadés de l'excellence de leurs remèdes. En ce qui concerne le cinéma, c'est encore plus troublant : rien ne me déconcerte autant que l'assurance. Et il n'y a guère d'endroit où elle ait moins lieu de s'affirmer. La relation production-public est horriblement complexe. On tente de la résoudre par la peur, la routine, la convention, la censure. Je n'ai pas dans ma poche une solution de rechange.

Ou alors, si, peut-être ? Te souviens-tu, chère Alexandra, d'un petit jeu que nous pratiquions, à la fin du tournage d'un de nos films ? Une petite expérience pratique de géométrie non-euclidienne amusante, inventée par Moebius, permet de fabriquer, pratiquement, palpablement, un objet plan qui n'a ni verso, ni recto, mais une seule surface continue. Cela s'appelle la bande de Moebius. Une nuit entière, nous avons joué à couper en deux des bandes de Moebius.

Surprise... Coupée en deux une première fois, la bande de Moebius ne donne pas *deux* bandes, mais *une* seule. On s'acharne, et on coupe une nouvelle fois en deux la bande obtenue. Cette fois, tout s'arrange. On a *deux* bandes. Mais si on coupe en deux chacune de ces deux bandes, chacune ne donne qu'*une* seule nouvelle bande. Et ainsi de suite, à l'infini, se prolonge ce défi à l'arithmétique de papa, et voit alterner, sous les ricanements du vieux Moebius, deux, une, deux, une, etc.

Alors ? une production de Moebius, sans recto-public et verso-auteur, mais avec une seule surface, ce serait une idée...

Pierre KAST.

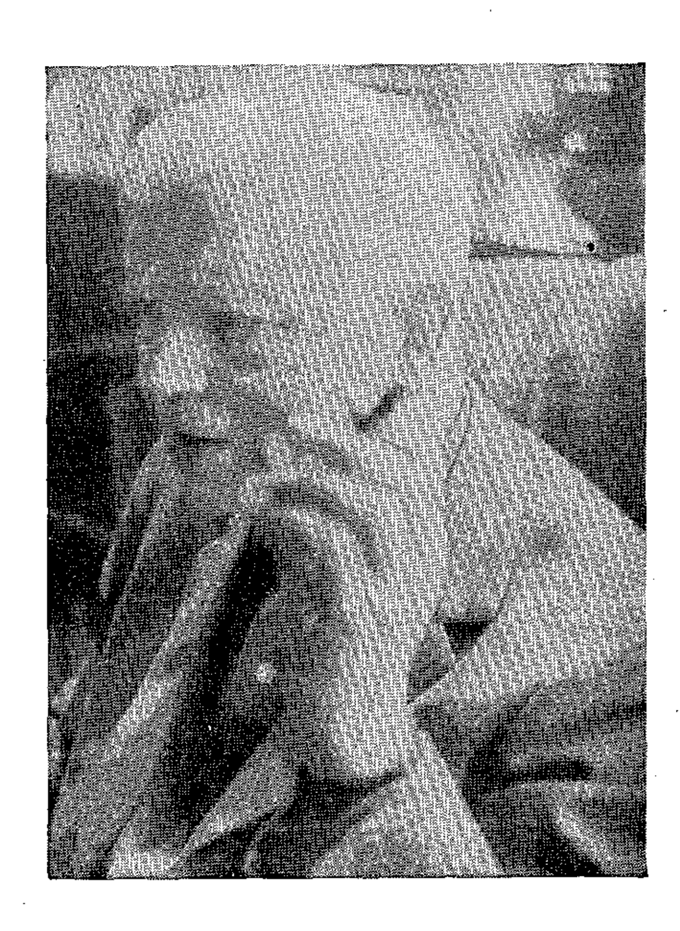


ÉCRITS

II

de

Carl Dreyer



LE VRAI CINEMA PARLANT (1933)

J'ai été enthousiasmé par le cinéma parlant, en 1928, lorsque je vis et entendis un film qui montrait Clemenceau dans son jardin, avec sa calotte sur la tête et sa canne dans la main, celle qui plus tard, selon sa volonté, l'accompagnerait dans son cercueil. Clemenceau n'avait vraisemblablement pas aperçu le microphone, mais, irrité par les questions improvisées de l'opérateur qui avait à cœur de le provoquer à « dire quelque chose », le tigre se fâchait, il grondait.

L'effet était magnifique. Comme en un éclair, je vis ce jour-là ce que devait être le véritable cinéma parlant et mon opinion n'a pas changé depuis.

Le cinéma a commencé dans les rues — et les ruelles — en tant que reportage d'actualités. Malheureusement, il est devenu la proie des hommes de théâtre, de l'étreinte desquels, pour son bonheur, il est en train de se libérer lentement, car, pour devenir un art autonome, il faudra qu'il retrouve la rue — et la ruelle —, le reportage.

Le véritable film parlant doit donner l'impression qu'un homme, équipé d'une caméra et d'un micro, s'est glissé inaperçu dans un des foyers de la ville, juste

au moment où un drame se nouait dans la famille. Caché sous le manteau de l'invisibilité, il a pris les scènes les plus importantes du drame et a disparu sans bruit, comme il était venu.

Ainsi se dessine la position du cinéma face au théâtre. Une séance de théâtre est une image vue de loin. Pour que l'effet global soit vivant, il faut peindre avec un gros pinceau — il faut répandre la couleur en grosses taches. Tous les détails doivent être grossis, agrandis — exagérés. Dans le théâtre tout est faux, et il s'agit d'accorder tous les faux détails entre eux de sorte qu'ils produisent ensemble une illusion colorée de la réalité, tandis que le film présente la réalité elle-même dans une stylisation purement noir-blanche.

*
* *

La distance entre le théâtre et le cinéma est donnée par la différence entre *représenter* et *être*.

Le scénario est d'une importance fondamentale au cinéma. Il est certain que le cinéma doit s'adresser aux écrivains pour se renouveler, certain aussi qu'une esquisse tracée à grands traits — originale, écrite directement pour le cinéma — est moins précieuse qu'un roman ou qu'une pièce où le sujet est bien travaillé et où les pensées ont trouvé leur forme définitive.

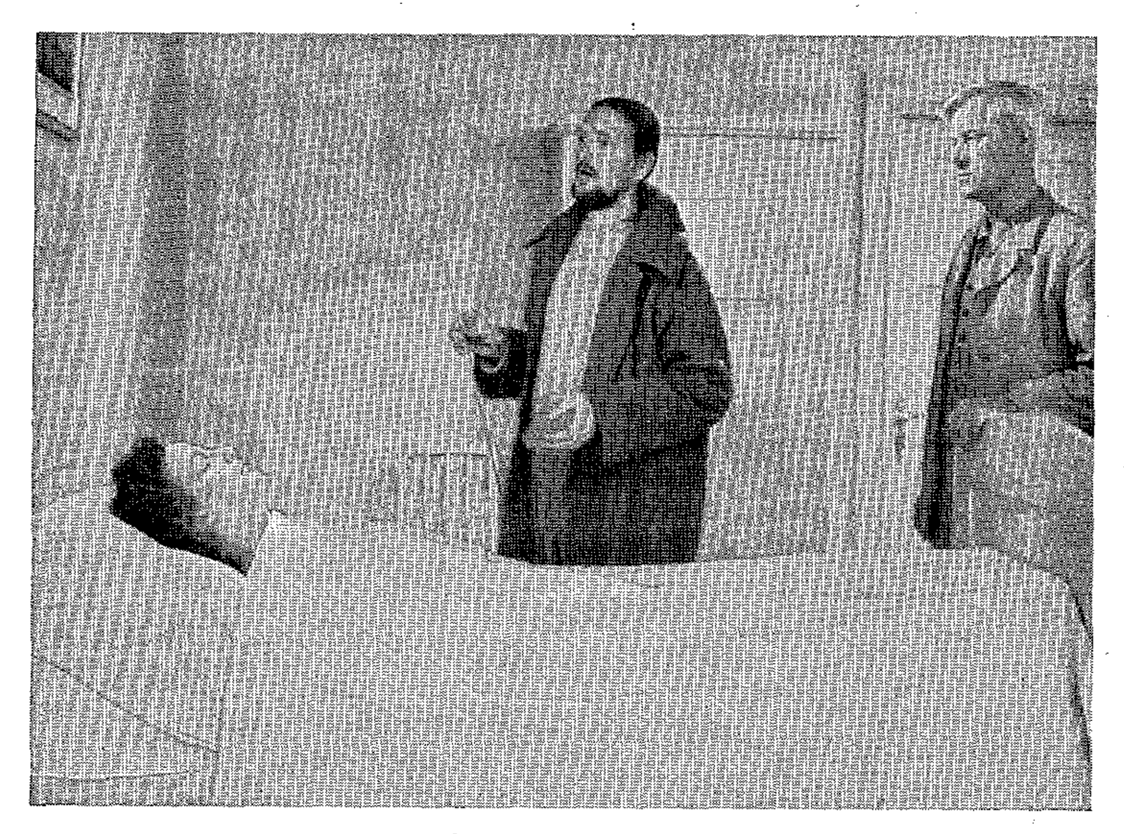
Puisque je définis le véritable cinéma parlant comme un cinéma qui est capable de saisir l'action dans son contenu psychologique, sans l'aide d'effets sonores exagérés, d'accompagnement musical ou de morceaux de musique intercalés, la pièce de théâtre psychologique doit certainement être considérée comme le matériau le plus adéquat, à condition pourtant que l'idée du drame, sa *matière brute*, se dégage de la forme théâtrale et devienne cinématographique. Il faut donc qu'elle se libère de la poussière des coulisses et de la tradition et, en respectant les intentions de l'auteur, qu'elle se transplante du théâtre dans la vie.

Ce qui est caractéristique d'un bon film est une certaine inquiétude rythmique qui est faite, soit des mouvements des personnages à l'intérieur des plans, soit du changement plus ou moins rapide de ceux-ci. Dans le premier cas, il est important d'avoir une caméra vivante et mobile qui suive avec souplesse les personnages, même à partir d'un gros plan, de sorte que le décor se déplace sans cesse — comme pour l'œil quand nous suivons une personne du regard.

En ce qui concerne les changements de plans, il est important, dans l'adaptation d'une pièce de théâtre, qu'il se passe, au cours de chaque acte, autant de choses « en dehors » de la scène que « sur » la scène, ce qui pourra fournir matière à nouveaux éléments rythmiques.

Un exemple : Le troisième acte d' « *Ordet* » de Kaj Munk se passe dans la salle de la ferme de la famille Borgen. La conversation des personnes présentes nous apprend que la jeune femme qui va enfanter est subitement tombée malade et s'est alitée, que le médecin, accouru en hâte, craint pour sa vie et celle de l'enfant. Plus tard, nous apprenons d'abord la mort de l'enfant, puis celle de la mère. S'il fallait filmer « *Ordet* », toutes les scènes de la chambre de malade, que les spectateurs, au théâtre, n'apprennent qu'à travers les conversations, devraient être insérées dans le cours du film. Le fait que les acteurs s'approcheraient et s'éloigneraient du lit de la malade contribuerait à créer les deux formes d'inquiétude qui conditionnent pour une grande part le rythme du film.

Amplifier le film avec de nouvelles scènes exige une très forte concentration du dialogue, mais il est étonnant de constater à quel point on peut sans cesse gratter d'un dialogue mots, phrases ou répliques sans autre effet que celui de faire apparaître plus clairement les pensées de l'auteur. *Le film parlant apparaît ainsi*



Ordet, de Carl Dreyer.

comme une pièce de théâtre sous forme concentrée. C'est pourquoi il est important que l'idée poétique se manifeste avec la plus grande clarté, même aux dépens d'une nuance ou d'une autre, car, tandis que le spectateur de théâtre a toujours le loisir de penser rétrospectivement, c'est-à-dire de relier ce qui lui tombe sous les sens à ce qu'il sait déjà de l'action, le film vibre si rapidement sur l'écran que les spectateurs n'ont aucune possibilité de se souvenir des répliques qui n'ont pas de valeur actuelle, qui ne sont pas absolument liées à la situation présente.

En faisant le scénario, on doit chercher une unité de temps et de lieu qui permette de condenser toute la tension contenue dans le sujet autour de l'idée centrale.

⁂

Le véritable cinéma parlant ne doit pas être du théâtre filmé.

Une des mauvaises habitudes que les acteurs apportèrent avec eux du théâtre au studio fut le maquillage. Il y a quelques années encore, les acteurs de cinéma portaient perruque et barbe, mais cela disparaît de plus en plus. Le maquillage même devient plus discret, et il arrive qu'on voie dans certains films des visages absolument sans fard, ce qui est bien rafraîchissant, mais rien ne sera parfait tant qu'on n'arrivera pas à rendre chaque visage tel qu'il est dans la vie.

Les voies nouvelles qu'a ouvertes le portrait photographique, les cinq dernières années, ont donné le sens de la beauté du visage naturel et sans fard. Il est déjà impensable, aujourd'hui, de laisser un jeune acteur jouer au cinéma le rôle d'un vieillard ; et s'il me fallait adapter au cinéma *Indenfor Murene* de Henri Nathansen, j'exigerais de pouvoir donner les rôles des membres de la maison de Lévi à des interprètes juifs — acteurs professionnels ou non — car, au cinéma, on ne peut pas *jouer* le rôle d'un juif, il faut en être un.

Pour ce qui est des décors, il faut que le cinéma se libère une fois pour toutes du théâtre. Qu'on construise, aujourd'hui encore, pour un film moderne ordinaire, des tronçons de rues, des façades de maisons, des jardins de villa, en studio, alors que la ville est pleine de rues, de maisons et de jardins, c'est là une pensée si révoltante que je ne la juge pas digne de mon indignation. Il faut que le film retourne à la rue et — oui, plus encore — qu'il entre *dans les maisons, dans les foyers*.

Au moment de *la mort du cinéma muet*, les techniques d'optiques et d'éclairage étaient si avancées qu'on aurait osé faire le passage, mais alors intervinrent les techniques sonores qui repoussèrent le cinéma derrière les murs de Célotex des studios, imperméables aux bruits, et il va certainement s'écouler un certain temps avant qu'il ne s'en échappe.

Au lieu de tourner un film dans des décors construits en studio, il faut le tourner dans de véritables chambres. A cela, les techniciens du son vont objecter que les bruits de fond rendront la chose impossible. Mais, si l'on s'efforce de créer un espace réaliste, il faut faire de même *avec le son*. Pendant que j'écris ces lignes, j'entends au loin des cloches qui sonnent, je perçois le grondement de l'ascenseur, le tintement éloigné d'un tramway, l'horloge de l'Hôtel de Ville, une porte qui claque... Tous ces sons existeraient aussi si les murs de ma chambre, *au lieu de voir un homme* en train de travailler, étaient témoins d'une scène touchante ou dramatique, en contrepoint de laquelle ils auraient peut-être même une valeur symbolique. Est-ce juste, alors, de les supprimer ? Je pense que non, mais je réserve mon jugement définitif jusqu'à ce que j'aie fait un film cent pour cent parlant dans un studio.

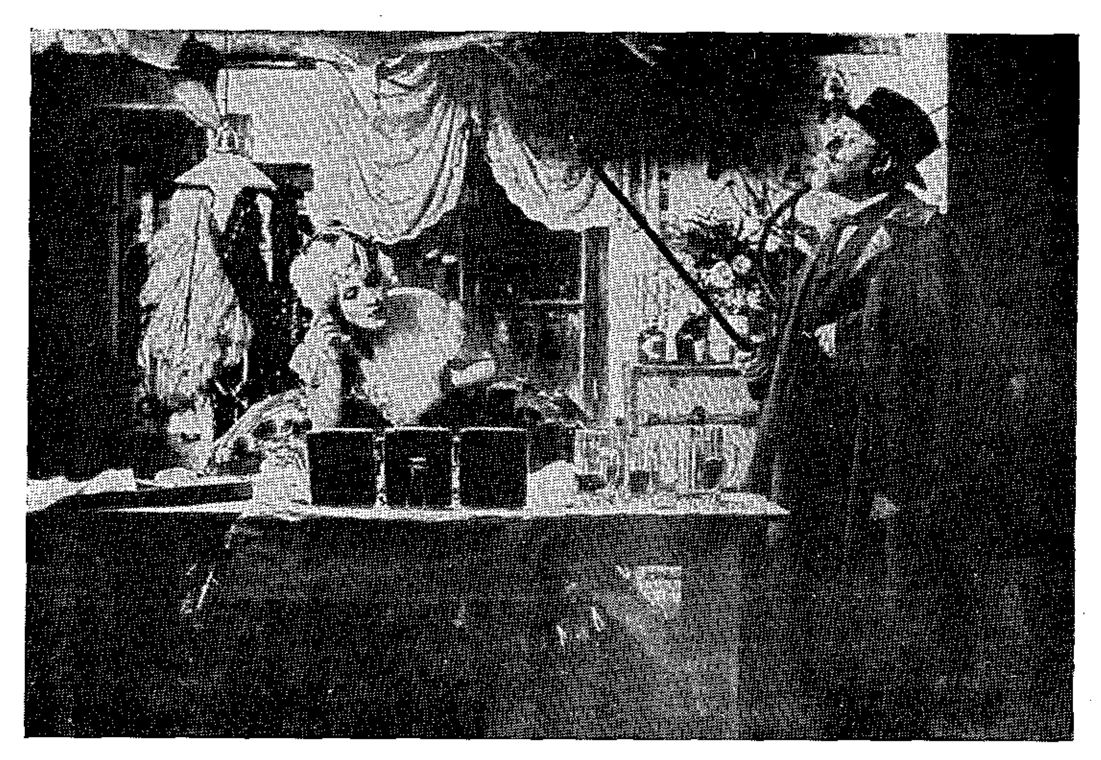
Il est un autre point très important sur lequel il faut se détacher de la tradition théâtrale, à savoir la diction et le style de jeu. L'acteur de théâtre doit, pendant qu'il lance ses répliques, tenir compte du fait que ses mots doivent passer la rampe, l'orchestre, et atteindre jusqu'aux spectateurs des balcons et des galeries. Cela exige de la diction et une certaine emphase. Au cinéma, au contraire, les spectateurs ont l'impression de se trouver en face des interprètes. Dans le vrai cinéma parlant, la véritable diction sera — parallèlement au visage sans fard dans une chambre authentique — la parole ordinaire et quotidienne telle qu'elle est prononcée par les hommes ordinaires. Un film parlant fait avec des acteurs non professionnels serait sans doute instructif pour l'étude de la diction au cinéma.

SUR UN FILM DE JANNINGS (1936)

Quand le régime actuel a pris le pouvoir en Allemagne, un de ses premiers gestes a été d'épurer le théâtre et le cinéma allemands de tout son sang non aryen. Quand l'épuration fut finie, il ne restait plus que sciure ! Les films qui ont été faits depuis sont sans nerf ni sang : des sacs de sciure !

Le film de Jannings dont on donnait hier la première au Grand Théâtre était un *sac de sciure* comme tous les autres. Un sac avec un trou au fond par lequel coule la sciure (blop, blop), jusqu'à ce qu'il soit vide.

La sciure en question était un magma de conversations sans fin (et sans finesse),



Marlène Dietrich et Emil Jannings dans *L'Ange bleu*, de Joseph von Sternberg.

de causeries provinciales sans importance, reliées vaguement à un conflit qui nous laissait parfaitement froids, car son idée centrale était une chimère sans vie.

Si l'on veut caractériser plus brièvement ce film, on peut dire qu'il n'est très exactement que du bla-bla-bla, car les images étaient nettement superflues. Dans ce film d'une longueur de 2.000 à 2.500 mètres, il y avait au maximum vingt à trente mètres de vrai cinéma, à savoir la fin de la dernière scène du film. Le reste n'était que sciure.

Jannings jouait théâtre. Quelquefois avec un certain brio, mais c'était du théâtre !

Bien sûr, on ne pouvait pas parler de mise en scène, puisque la fonction du réalisateur devait se borner, dans l'esprit du scénario, à remuer le trou du sac de façon que la sciure coule en un flot régulier.

C'était un des vétérans du cinéma allemand, Carl Froelich, qui remuait.

DU JEU DE L'ACTEUR

(à propos du film de Jannings)

Un lecteur me reproche, dans une lettre d'ailleurs très aimable, de n'avoir pas rendu pleine justice au grand acteur allemand dans mon compte rendu du film de Jannings (au « Grand Théâtre »).

Je ne refuserai pas de justifier et *préciser ma* position.

Selon mon expérience, les acteurs peuvent se diviser en deux catégories : ceux qui construisent leur rôle *du dehors* et ceux qui le construisent *du dedans*.

Les premiers construisent leur rôle presque à la façon du sculpteur qui couvre de glaise un squelette de bois, jusqu'à ce qu'il prenne apparence humaine. Il attache beaucoup d'importance aux détails du masque *et du costume et* il dote le personnage de petits traits et gestes caractéristiques, par exemple une attitude légèrement courbée, un geste de main particulier, un certain tic avec les lunettes, une certaine façon de marcher, une diction caractéristique. Tout est consciemment étudié, réfléchi et mesuré de près. Quand il a modelé la glaise suffisamment longtemps, *son personnage est censé* être « vivant » et l'habile acteur s'efforce de relier ces multiples détails en un tout. Mais le « Je » du rôle ne devient jamais identique au « Je » de l'acteur. Même dans les moments les plus dramatiques, le « Je » propre reste dehors, regardant froidement, prêt à rectifier si le « Je » interprété sort de son rôle.

Cet acteur pense son rôle. Il *joue*.

L'acteur de l'autre catégorie commence par s'habituer au personnage qu'il doit représenter et il n'a de cesse que son cœur ne batte dans la poitrine de l'autre. Il *sent* le rôle, il *est* l'autre, et il ne peut, par conséquent, éviter de nous convaincre. Tout ce qui, pour l'acteur de la première catégorie, est essentiel, devient *pour celui-ci* d'une importance secondaire. Il peut jouer avec la seule aide de son propre visage, et nous le croyons sans peine, car la mimique, les traits, l'attitude, la démarche et les gestes sont déterminés *de l'intérieur*. Un exemple : Else Skouboe dans le rôle de Nora.

Jannings a toujours appartenu à la première catégorie d'acteurs. J'ai beau penser à la longue série de rôles qu'il a joués au cinéma, je ne vois pas d'exception, sinon quelques scènes de *Patriot* où il atteignit le subtil dans le sublime, justement parce qu'il se trouvait entraîné tout à coup, non pas par son rôle, mais par ce qu'il sentait lui-même. Il oubliait de *penser* et se soumettait à l'emprise de ses sentiments.

Quand il s'agit d'un homme intelligent et doué comme Jannings, il est tout à fait possible que sa technique, purement extérieure, puisse s'approcher de l'art d'un acteur intuitif, surgi spontanément d'un sentiment et d'un tempérament, *mais* il y aura toujours une différence — celle, justement, entre vrai et faux, authentique et inauthentique, art et imitation.

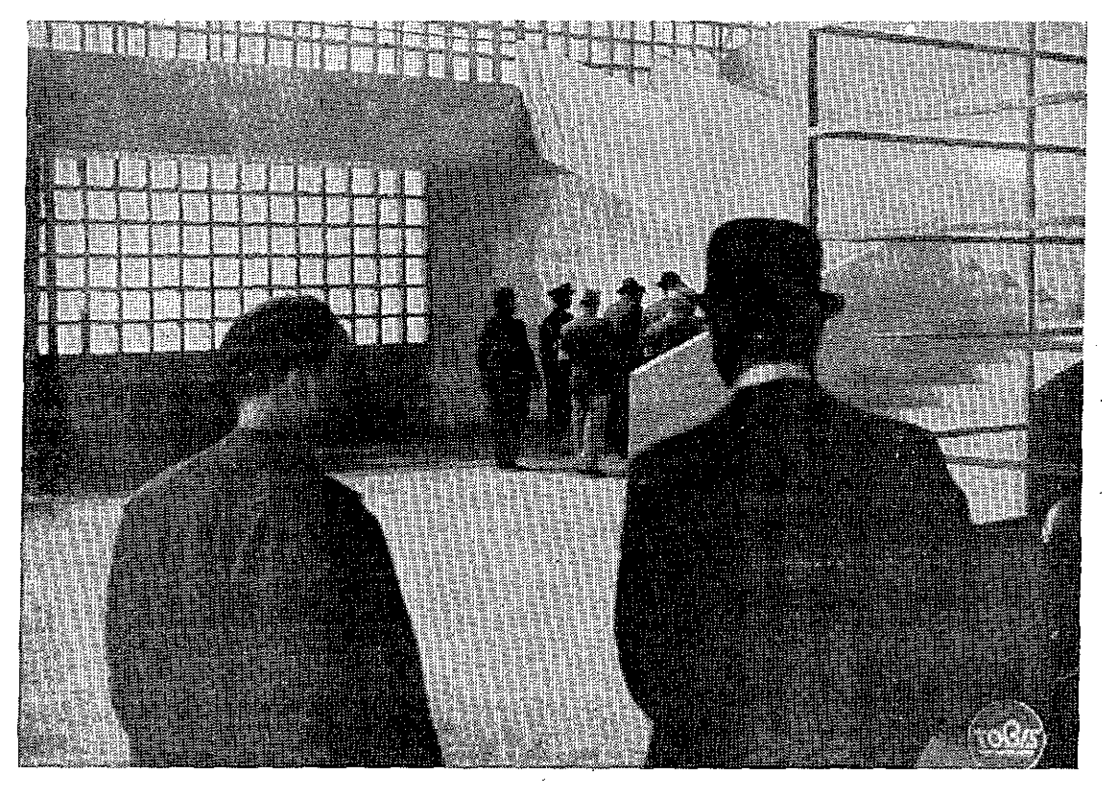
Je n'abandonnerai pas cette opinion, bien enracinée, mais pour que mon lecteur n'ait pas écrit sa lettre en vain, je consentirai à avouer que le jeu de Jannings dans *Professor Traumulus*, représente peut-être son *interprétation la plus parfaite* et la plus harmonieuse à ce jour.

LE CINEMA ET LA CRITIQUE (1936)

Je n'ai pu malheureusement être présent à la soirée du Studentenforeningen, au cours de laquelle le docteur en philosophie Frederik Schyberg a exposé des points de vue sur le cinéma et la critique qui ne doivent pas rester incontestés.

Pour commencer, le *docteur en philosophie* Schyberg souligne que le but principal de toute critique est d'inviter à un jugement personnel, ce pourquoi la tâche des critiques est de guider le public selon des points de vue personnels. Cela semble rassurant.

Mais on devient très inquiet quand on prend contact de plus près avec les « points de vue *personnels* » du docteur Schyberg qui, en gros, s'exprime ainsi sur René Clair :



A nous la liberté, de René Clair.

« Dans le film excellent *A nous la liberté,* René Clair se livrait à des expérimentations artistiques, mais en s'éloignant du public. Dans un film qui n'a pas encore été montré au Danemark, il a poussé si loin l'expérimentation qu'il s'est éloigné du cinéma et a failli se retrouver en chômage. La joie qu'on éprouve à son dernier film, *Fantôme à vendre,* on pourrait l'appeler la joie du « metteur en scène retrouvé », un metteur en scène récupéré pour le cinéma normal. »

Si le docteur Schyberg avait été producteur de films, j'aurais pu comprendre sa joie, mais qu'il ait pu se réjouir ainsi *en tant que critique,* cela m'est incompréhensible.

Car de quoi finalement le docteur Schyberg se réjouit-il, sinon de ce que René Clair ait perdu sa personnalité d'artiste, car c'est cela qui est le triste fait ?

Il ne reste pas grand-chose de l'homme qui a créé *Le Million.* Bien entendu, c'est agréable d'apprendre que René Clair a évité le chômage, mais pour le cinéma en général, il eût été préférable qu'il restât l'artiste qu'il était. Contrairement au docteur Schyberg, je ne peux ressentir aucun agacement en voyant « les plus grandes intelligences du cinéma faire des conquêtes artistiques qui plus tard seront profitables à des metteurs en scène moins géniaux ». Moi, je pense que c'est magnifique qu'il y ait des conquérants, et je pense que ce doit être justement la tâche des critiques que de les encourager à rester fidèles à leurs idéaux et à ne pas stagner, en même temps qu'elle doit être d'inciter les producteurs à sacrifier une

partie du revenu qu'ils retirent des films commerciaux au profit de nouvelles expérimentations artistiques. N'est-ce pas la grande faiblesse du cinéma qu'on y trouve trop peu d'individualités, de personnalités complètes ?

Le docteur Schyberg dit avec une certaine inquiétude, au sujet de Chaplin et de René Clair (l'ancien...), qu'ils représentent tous deux : « Un art à part... inimitable pour tous les autres. » L'expression « arts à part » est un équivalent « d'individualités ». Mais n'est-ce pas un bien qu'ils soient inimitables ? Qu'ils ne créent pas de règle ni ne forment une école ? Ne serait-ce pas mieux s'il y avait beaucoup plus de personnalités « inimitables » dans le monde du cinéma ? Je ne sais pas exactement ce qu'en pense le docteur Schyberg, car il dit plus loin : « Le film n'est pas une chose, mais beaucoup de choses », et en cela il a raison. Du moins il devrait en être ainsi, mais la vérité est que la plus grande partie des films donne l'impression d'avoir passé dans la même matrice. Ils n'ont pas été marqués par la personnalité d'un homme. Ce qu'ils ont en commun, c'est un flou, un effacement des angles, venant de ce qu'ils n'ont pas été créés par une personnalité puissante, mais par une organisation anonyme, une sorte de machine à pétrir produisant ce que le docteur Schyberg appelle le « cinéma normal ».

En liaison avec la « conversion » de René Clair, le docteur Schyberg met l'accent sur le fait que, si regrettable qu'il soit de devoir exiger d'une œuvre d'art la possibilité d'une grande diffusion, cette exigence est inévitable quand il s'agit d'un film. Mais qu'est-ce qu'un film avec « possibilité de grande diffusion » ? Le docteur Schyberg peut-il donner des renseignements ? Je ne le crois pas et c'est très bien ainsi, car, heureusement, il arrive une fois ou l'autre qu'un film à qui personne ne croit devient un foudroyant succès commercial (voir *Nanouk*), ce qui incitera toujours des producteurs orientés vers l'art à tenter de nouveaux essais. Au temps du cinéma muet, c'est de ce côté-là que venaient les impulsions nouvelles.

Si le cinéma parlant veut éviter de stagner, il lui faut accorder les coudées franches aux rénovateurs du cinéma, comme au temps du muet. Malheureusement, on tend aujourd'hui à sacrifier les individualités au profit d'un nivellement vers la moyenne.

Pour résumer, j'affirme nettement que le critique doit juger les films à partir — et uniquement à partir — de points de vue purement artistiques, sans se soucier des revenus ou des tracas matériels des metteurs en scène. Ce que le cinéma gagne ou perd en tant qu'art doit être son unique préoccupation.

Pour terminer : le docteur Schyberg me fait l'honneur de certaines remarques, regrettant que je n'ai pas réussi au Danemark à réunir l'art cinématographique et les possibilités de grande diffusion. Je vais le consoler : je ne déplore pas mon sort. A en juger par le prix que René Clair a payé, j'aime mieux avoir fait partie des conquérants que faire partie des conquis.

. . . .

Je ne veux qu'ajouter quelques mots à la réponse que m'a faite hier le docteur en philosophie Schyberg.

J'ai eu devant moi la preuve écrite noir sur blanc de ce que le docteur Schyberg, ou bien a reproché à René Clair dans sa conférence de s'être montré trop artiste dans un de ses premiers films et de s'être ainsi éloigné du public, ou bien a exprimé sa joie de ce que René Clair soit maintenant regagné pour le cinéma normal.

C'était cette remarque qui formait le point de départ de mon exposé, et c'est sur cette remarque que j'insisterai devant le docteur Schyberg, car elle est pour moi le point essentiel du débat.

Si la critique des journaux a une mission, elle doit être d'agir en tant que conscience toujours vigilante de l'art, et le critique qui, non seulement tolère, mais encore approuve qu'un artiste transige avec sa personnalité au profit de la popu-

larité, celui-là commet une double trahison, vis-à-vis du film en tant qu'art et de la critique en tant que vocation. Tout critique et tout artiste me donneront raison.

LA TECHNIQUE DU CINEMA ET DU DECOUPAGE

Quelques remarques à Kjeld Abell

MM. Kjeld Abell et Arne Weel ont croisé le fer, ces jours-ci, dans *Politiken.* La cause du duel est la critique du cinéma danois qu'a faite l'auteur Harry Soiberg. Sans vouloir m'en mêler, je voudrais indiquer une erreur dont Kjeld Abell, et sans doute beaucoup d'autres avec lui, se rendent coupables. Il s'agit du découpage (scénario décomposé en plans et d'après lequel le metteur en scène travaille au studio).

« Qui, chez nous, est capable d'écrire un véritable découpage ? » demande Kjeld Abell, en donnant à entendre que c'est l'auteur qui doit y participer le plus, tout en pensant qu'il doit être le résultat d'une collaboration préalable entre l'auteur et le metteur en scène.

A cela je répondrai que le découpage doit être élaboré par le metteur en scène du film *et par personne d'autre.* Il est même le travail propre du metteur en scène.

Le scénario peut et doit être fait par l'auteur et le metteur en scène en commun, mais c'est le metteur en scène *seul* qui doit avoir la responsabilité du découpage. C'est lui le médiateur entre le scénario et l'écran. C'est lui qui doit rendre visuelles les pensées de l'auteur. C'est lui qui doit « voir » les images et prévoir les plans, et non seulement les « voir » en eux-mêmes, mais aussi dans leur changement et leur enchaînement. C'est lui qui crée le rythme du film par le choix et l'enchaînement des motifs. La rédaction du découpage est donc, à proprement parler, le travail légitime du metteur en scène, et s'il ne fait des pieds et des mains pour que les autres ne s'en mêlent pas, alors c'est que lui manque la compréhension des véritables tâches du metteur en scène.

Un metteur en scène qui en laisse d'autres élaborer son découpage ressemble à un peintre à qui l'on donnerait un dessin complètement achevé, en lui demandant d'y mettre les couleurs. De même que les lignes et les couleurs forment un tout indivisible pour l'œil de l'artiste, de même la décomposition en plans et la mise en scène sont-elles indissolublement liées pour le metteur en scène.

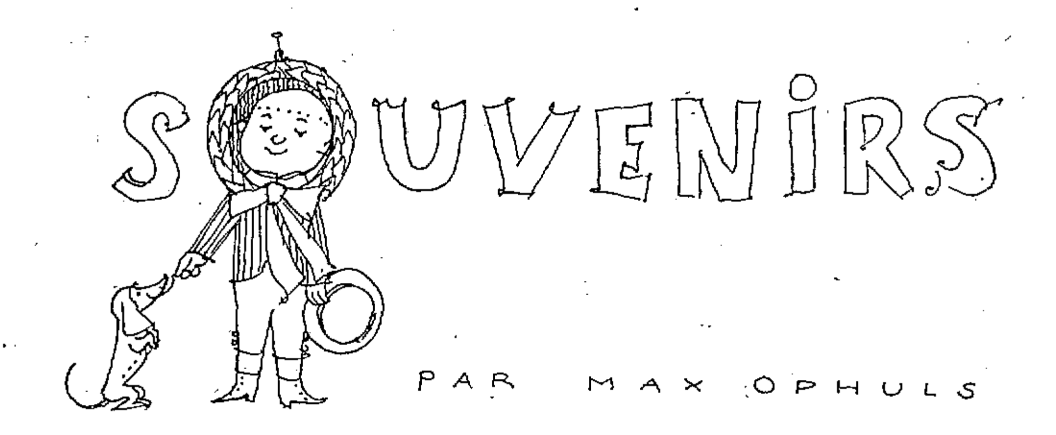
Aussi bien le découpage n'est pas affaire de technique, mais débouche sur l'art. A travers son découpage, le metteur en scène révèle déjà s'il est un artiste ou non. D'où il résulte encore que la collaboration du metteur en scène à l'élaboration du scénario n'est pas seulement souhaitable, mais absolument nécessaire. Lui seul est capable de transformer dans sa pensée le scénario en découpage, car il est le seul dans le cerveau duquel les multiples éléments dont un film est fait se fondent en un tout.

Il n'est pas vrai « qu'il s'agit de technique et toujours de technique », comme l'écrit Kjeld Abell. Ce qu'il faut, c'est une intuition artistique et un sentiment immédiat de l'équilibre rythmique de l'image, au moment où le scénario est divisé en plans, donc quelque chose qu'on a en soi (si on l'a) et non une technique qui pourrait être apprise. C'est pourquoi la collaboration entre l'auteur et le metteur en scène ne conduira pas à des résultats artistiques, si le metteur en scène n'est pas lui-même — et très précisément dans le domaine cinéma — un artiste.

Quant au reste, je suis pleinement d'accord avec Kjeld Abell : le cinéma ne doit pas être du théâtre photographié, mais uniquement et totalement du cinéma. L'essence la plus intime du cinéma est un besoin de vérité, et il est dans sa nature de fuir l'exagération et le vide.

(à suivre.)

Carl DREYER.



VIII

Erich Pommer, *chassé de l'U.F.A. par* les lois raciales, venait d'ouvrir à Paris un service européen de production pour la 20th Century Fox. Il me confia la mise en scène de *On a volé un homme*, et chargea Fritz Lang du tournage de *Liliom*, d'après la pièce de Molnar. A mon sens, une double erreur : c'était la solution inverse qu'il eût fallu choisir. Lang aurait certainement fait un remarquable film policier, quant à moi, j'aurais probablement réussi une bonne comédie romantique. Les deux films furent certes des succès commerciaux, mais des semi-échecs sur le plan artistique. Je découpai soigneusement deux ou *trois critiques* assez élogieuses, ignorant tout aussi soigneusement les autres, — la majorité — qui le furent moins.

Cependant, c'est grâce à ce film que j'ai pu me familiariser *avec les méthodes* de travail françaises. Pommer essayait de transplanter à Paris la discipline rigide que nous avions connue à Berlin. Les comités de découpage, par exemple, commençaient à l'heure pour se prolonger bien au-delà de l'heure. Autour de la grande table, l'ordre des places suivait l'ordre hiérarchique. Bien entendu, Pommer lui-même, maître après Dieu, présidait chaque séance ; à gauche et à droite, s'installaient les membres de l'état-major, jusqu'à l'extrémité opposée où les accessoiristes, costumiers, coiffeurs s'efforçaient de se faire oublier. Bien entendu aussi, chacun prenait la parole selon *son rang*. A la troisième conférence, les Français arrivaient munis de cartables et d'ardoises d'écolier. Par bonheur, Pommer se contenta de sourire : la moindre remarque caustique, et il aurait eu une révolution sur les bras. Mais vers six heures de l'après-midi, alors que la discussion se poursuivait, il se rendit compte que la salle se vidait. Irrité, il interpella le chef-opérateur qui, tranquillement, se dirigeait *vers la porte* :

— De quel droit partez-vous déjà ?

Souriant, le Français se retourna :

— C'est l'heure de *l'apéritif, monsieur.* D'ailleurs, j'ai une femme et des enfants — j'ai même une maîtresse...

Pommer sursauta et se tourna vers moi, *comme pour me prendre à témoin.* Je haussai les épaules.

— Il a raison, cet homme, murmurai-je. Toi, tu vis pour travailler. Lui, il se rappelle parfois qu'on peut aussi travailler pour vivre.

Un mois plus tard, en compagnie de Lili Damita et d'Henri Garat, et à la tête d'une nombreuse équipe, nous partîmes pour tourner les extérieurs sur la Côte d'Azur. Dans le wagon-restaurant du Train Bleu, l'un des assistants m'expliqua la nécessité de ce déplacement coûteux :

— Dans tout film français qui se respecte, figure une séquence tournée sur la Côte. Que l'histoire l'exige ou non. Heureusement, vous et M. Pommer l'avez déjà compris.

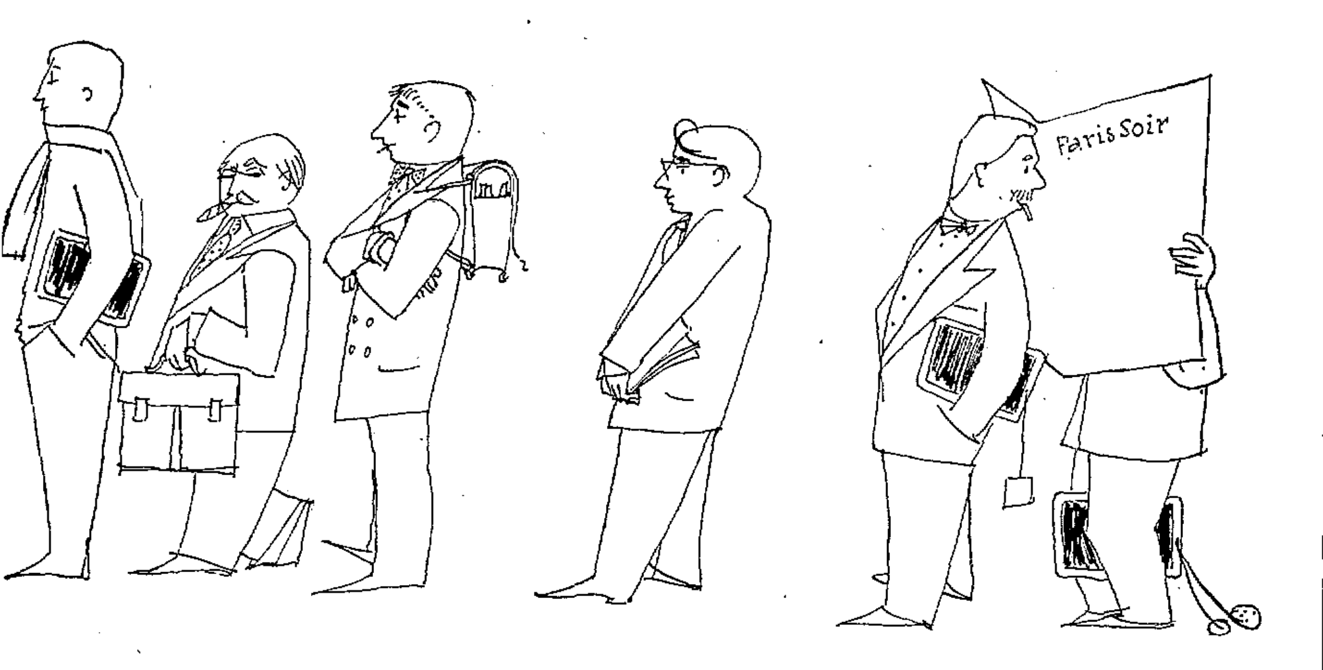
A Villefranche, dans un bistrot près du port, l'équipe avait tenu à m'offrir ma première bouillabaisse. Un délice, un poème — et aussi un plat terriblement copieux. J'eus le tort de

ne pas en laisser une goutte. La nuit, je crus que j'allais mourir. Le lendemain matin, dans l'escalier de l'hôtel, je dus m'accrocher à la rampe : j'avais les jambes en caoutchouc, et l'estomac en capilotade. Sur les lieux du tournage, je faillis m'effondrer avant d'atteindre mon fauteuil pliant. Ce fut l'un des électriciens qui me rendit un semblant de courage.

— Ça ne durera pas, monsieur. Deux ou trois pastis, et vous n'y penserez plus. Quand vous serez devenu Français pour de bon...

C'était justement mon intention. D'une manière générale, l'étranger qui demandait sa naturalisation devait attendre un certain nombre d'années : d'abord, pour avoir le droit de faire sa demande, ensuite, selon le bon plaisir des autorités qui, pour répondre, prenaient tout leur temps et davantage. Par bonheur, le gouvernement de l'époque avait décidé de réduire l'interminable attente à un minimum en faveur des peintres, musiciens, écrivains et metteurs en scène chassés d'Allemagne et désireux de s'établir à Paris. Grâce à ce beau geste, le même numéro du *Journal officiel* publia un beau jour les décrets de naturalisation d'Oscar Straus, d'Igor Stravinsky, de Brailovsky, et de votre serviteur.

Dans ma demande, j'avais rappelé qu'une fois déjà, en ma « qualité » (si l'on peut dire) de Sarrois, j'avais opté pour la France et contre l'Allemagne hitlérienne. Cela s'était passé lors du plébiscite sarrois, en 1935. Ce jour-là, j'étais retourné dans ma ville natale, après des années d'absence. Une visite mélancolique, et passablement énervante. La Commission Internationale proposait aux Sarrois le choix entre trois solutions. Celle des nazis, présentée par la formule « Retour au Reich ». Celle des Allemands antinazis, — libéraux, socialistes, communistes — qui préconisaient le maintien du mandat de la S.D.N. Et celle de la France qui signifiait, en fait, l'annexion du territoire. Jamais encore je n'avais vu autant d'affiches : il y en avait partout — sur les murs, dans les boutiques, à l'entrée des églises. Je dois dire que la meilleure affiche était celle des nazis : une brave mère de famille, devant une petite maison aux fenêtres éclairées, à la porte ouverte pour accueillir tous les visiteurs. La femme, visiblement émue,



Les Français arrivaient munis de cartables et d'ardoises d'écolier.

ouvrait les bras. A ses pieds, s'étalaient ces mots : « Retour au Reich. » Sur l'affiche socialiste, se détachaient, devant un arrière-plan de chaînes brisées et de poings brandis, deux mots qu'aucun mineur sarrois n'aurait pu prononcer (et encore moins comprendre) : « *Statu quo.* » Quant à l'affiche française, elle ressemblait à un mode d'emploi. Un texte sobre, objectif, que n'agrémentait aucun dessin, mais que complétait ce post-scriptum : « En cas de violences, ceux qui auront opté pour la France trouveront, de l'autre côté de la frontière, des hôpitaux où ils seront soignés gratuitement. »

Par la suite, plusieurs journaux de réputation mondiale affirmaient que les résultats du plébiscite avaient été truqués. Est-ce exact ? Je n'en sais rien. A mon sens, les nazis remportèrent un triomphe, surtout parce que leurs adversaires étaient tristement dépourvus de tout instinct de la mise en scène. Quant à moi, je fus heureux de retrouver Paris et le métro. Tout bien considéré, je préférais, à ces affiches sinistres, l'aimable devise Dubo - Dubon - Dubonnet.

***

Mon existence s'est déroulée dans je ne sais plus combien d'appartements. D'abord, à Sarrebruck, au second étage d'un bel immeuble de rapport. Il y avait trois salons, un fumoir, une salle à manger, trois chambres et un interminable couloir. Je me rappelle surtout de l'enfilade des pièces dites d'apparat : lorsque toutes les portes étaient ouvertes, je pouvais, de l'entrée, tirer à la carabine à air comprimé sur les assiettes de Delft qui ornaient le mur de la salle à manger. Il paraît que les assiettes de Delft sont devenues rares...

Pendant les années errantes de ma carrière d'acteur, j'habitais en somme toujours les mêmes chambres d'hôtel ou appartements meublés. Ce n'était pas toujours dans la même ville, mais ces divers logements se ressemblaient tant que je ne me sentais jamais dépaysé (ni chez moi, d'ailleurs). Il n'y avait que la vue qui changeait : d'une ruelle d'Aix-la-Chapelle jusqu'aux arbres du parc de Schœnbrunn, en passant par d'autres ruelles et d'autres parcs. Sous ce rapport, ma vie ne se transforma qu'après mon mariage — et une augmentation substantielle de mes revenus. A Berlin, nous habitions en grande banlieue, d'abord un appartement, puis une villa louée à un nouveau-riche qui était redevenu un vieux pauvre. La chambre à coucher était tellement vaste et tellement haute, que j'avais l'impression déplaisante de me déshabiller dans un hall de gare. Je l'encombrai donc de meubles pesants et fis faire un faux plafond, de manière à la réduire à des dimensions plus humaines.

A Paris, j'eus la chance de trouver un appartement dont les fenêtres donnaient sur le Bois. Un peu plus tard, j'achetai, au fin fond de la Seine-et-Oise, un bistrot abandonné que je transformai en maison de campagne.

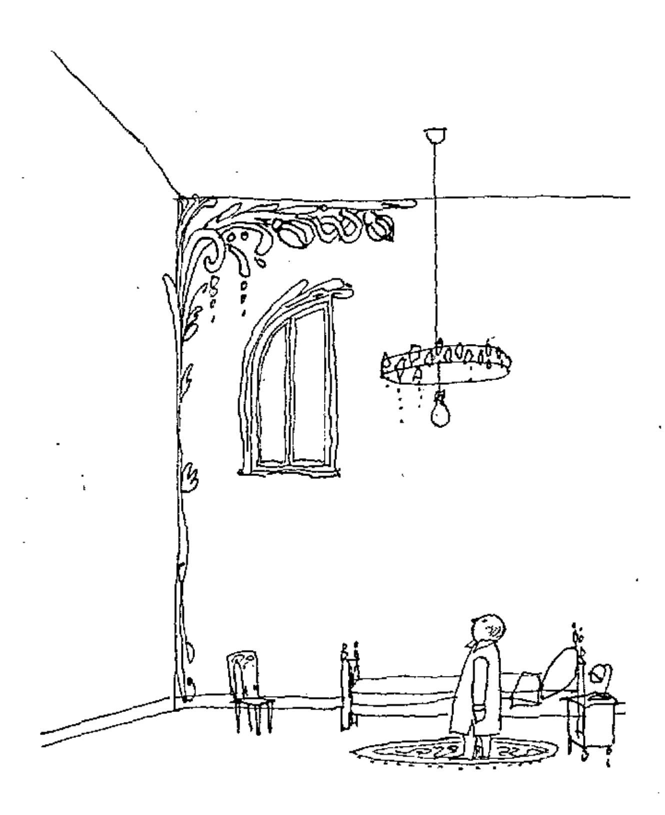
Fait curieux, chaque fois que j'emménageais dans un nouvel appartement, j'espérais y passer de longues années. Et, chaque fois, le destin en décidait autrement. Bien entendu, à force de déménager, nous perdions la plupart des objets qui composaient, jadis, notre fortune. Si bien qu'aujourd'hui, il nous reste, de nos premières acquisitions, un couvre-lit bleu et quatre fourchettes...

Notre logement le plus classique — ou plutôt, néo-classique — était celui que nous habitions à Rome lorsque, après *On a volé un homme*, je me mis à tourner un film italien. Nous nous étions installés sous les combles d'une immense demeure dont les fenêtres s'ouvraient sur les cyprès du Pincio. Quand, le travail terminé, je montais les marches de la place d'Espagne, j'avais la sensation déconcertante de me promener sur une carte postale. Un soir, j'avais invité toute l'équipe à un cocktail amical sur ma terrasse. Près de moi, un jeune technicien faisait la cour à une adorable starlette.

— Je vous offre Rome, clamait-il, désignant la Ville Eternelle étendue à ses pieds.

— Un beau cadeau, murmura la demoiselle. A vrai dire, pour l'instant, un sac en croco me serait plus utile.

Le travail à Rome était agréable et amusant. Surtout grâce aux Italiens. L'homme qui finançait mon film était un gros propriétaire de journaux : Il Commendatore Emilio Rizzoli, Piazza Erba, Milano — une carte de visite plutôt sonore. Il voulait ce film parce qu'il était tombé amoureux du meilleur roman-feuilleton publié par une de ses revues illustrées ; et il devait tomber amoureux de chacune des séquences qu'il allait avoir l'occasion de voir, pendant nos six mois de tournage. Lorsque, bien avant le premier tour de manivelle, je lui fis la lecture du découpage, il tomba amoureux du découpage. Ce n'était pas simplement de l'enthousiasme, c'était vraiment de l'amour, un amour passionné, un vrai coup de foudre. Ma lecture terminée, il bondit, battit des mains et s'exclama : « *Bravissimo! Facciamo una festa!* » Il invita quelques amis, et nous vidâmes quelques bouteilles, jusqu'au lendemain matin. Chaque fois qu'il venait à Rome pour assister à la projection des séquences tournées, il bondissait, battait des mains et

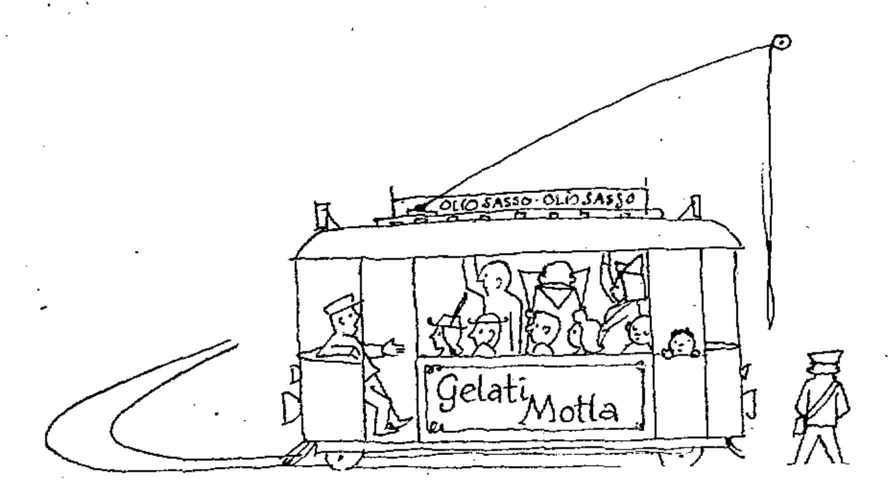


J'avais l'impression déplaisante de me déshabiller dans un hall de gare.

s'écriait : « *Bravissimo ! Facciamo una festa !* » Des fêtes plutôt coûteuses : en général, le lendemain, nous n'étions pas en état de travailler. Mais quand, à la Biennale de Venise, le film obtint un prix de je ne sais plus quoi, la « *festa* » qu'il donna ce soir-là dépassait certainement tout ce que les lambris de l'hôtel Danieli avaient jamais vu.

Un an plus tard, il vint à Paris. Quand, le soir de la « première » au Cinéma des Mathurins, il vit la double haie des Gardes Républicains, avec leurs uniformes chamarrés et leurs casques brillants, quand il foula le beau tapis rouge, qu'il salua des ministres et des ambassadeurs, il fut incapable de se contenir. Je le revois encore, trépignant au milieu de la foule, battant des mains et criant comme un gosse : « *Grande ! Bravissimo ! Facciamo una festa.* » Par la suite, il devait encore revenir plusieurs fois à Paris, en coup de vent, même lorsque le film ne passait plus. Alors, il disait, par exemple : « Voyons, on est le 25 février ? Mais c'est la fête de mon parrain ! *Facciamo una festa !* »

Mes autres collaborateurs italiens avaient au moins autant de tempérament. Le principal rôle masculin était joué par le tragédien le plus populaire du théâtre italien, le signor Nemo Benassi. Impossible de lui parler sans qu'il ne vous interrompît pour demander : « Au fait, est-ce que je vous ai déjà dit que j'étais l'amant de la Duse ? » Lorsqu'on avait le tact de lui affirmer qu'on n'en savait rien, il se montrait le plus charmant des hommes. Mais si, par malheur, on répondait : « Vous me l'avez déjà dit », alors, rien n'allait plus. C'était un homme qui avait le cœur sur la main, ou plutôt, dans les glandes lacrymales. Je lui expliquais, par exemple, que, dans telle scène, tel moment était grave : « Cette révélation vous a touché, vous voyez ce que je veux dire... » Aussitôt, ses yeux s'emplissaient de larmes. Mais quand on lui expliquait : « Cet événement vous a bouleversé », il pleu-



Dans la rue, passaient des trams.

rait et sanglotait à fendre l'âme, bien avant de monter sur le plateau.

Nous tournions *dans des studios* assez mal insonorisés. Dans la rue, passaient des trams. Quand la séquence à tourner comportait un dialogue, un ouvrier grimpait sur le toit et *agitait* un drapeau rouge : les trams s'arrêtaient alors, tout le temps qu'il fallait. Au bout de huit jours, les receveurs savaient déjà de quoi il s'agissait dans le film et, pour calmer les voyageurs, ils leurs racontaient l'histoire.

En un sens, les Italiens se montraient plus sérieux que tout le monde. Un matin, en examinant les décors qui représentaient le vestibule d'une demeure *patricienne*, je voulus déplacer légèrement l'escalier central. Le décorateur-chef, Maestro Caponi, parut sur le point de s'arracher les cheveux.

— Déplacer l'escalier ? Mais, monsieur, comment croyez-vous que nous bâtissons ici, à Rome ?

Etonné, je *sondai l'escalier* : ce n'était pas du carton-pâte, c'était de la maçonnerie.

Mon premier opérateur, un nommé Paolo Arrata, ressemblait au Mercutio de « Roméo et Juliette » : c'était le même physique, et la même passion pour la dive bouteille. Cela dit, il avait le coup d'œil génial du Titien, l'audace technique de Michel-Ange. En l'espace de quelques secondes, il faisait décrire à sa *caméra* un cercle complet, au risque de photographier les projecteurs : « Aucune importance, disait-il, en réponse à mes protestations effrayées. Comme cela, les gens voient au moins que c'est un film. »

Quant à la vedette féminine, c'était une jeune fille qui, jusqu'alors, avait vendu des gants dans un grand magasin. Elle avait du talent à revendre. Son nom ? *Isa Miranda.* Le tournage à peine terminé, elle fut engagée par la Paramount et partit pour Hollywood.

Quant aux fascistes italiens, vous me croirez si vous voulez, mais pour ma part, je n'ai jamais rencontré un seul véritable fasciste, en Italie. Même les plus hauts dignitaires, en culotte de cheval et chemise noire, me déclaraient confidentiellement qu'ils n'étaient pas plus fascistes que moi. Le comte Ciano ne l'était sans doute pas davantage, du moins à en juger d'après son attitude envers moi. Il était alors ministre de la Propagande, ce qui, sans doute, lui donna l'idée de me recevoir en audience particulière. Deux motards martialement couverts de poussière — on aurait cru qu'*ils s'étaient exprès roulés dans* la farine — m'escortèrent jusqu'au palais mi-

nistériel. Un aide de camp en uniforme d'amiral m'ouvrit tout aussi martialement la porte du cabinet où Son Excellence m'attendait. En fait de cabinet, c'était une salle immense. Je fus quelque peu gêné : pas question de lever le bras pour saluer « à la romaine ». Mais, déjà, le ministre se précipita à ma rencontre et, avec effusion, me serra les deux mains. Puis, après m'avoir offert une belle coupe en argent, il se mit à bavarder. Une conversation à bâtons rompus : sur les liens culturels entre la France et l'Italie, sur les relations amicales entre Rome et Londres. Causeur brillant, très intelligent, il parlait couramment français et allemand. Quelques mois plus tard, les journaux annoncèrent son départ pour Berlin : M. le comte allait signer l'acte de naissance de l'Axe. Je lui expédiai un télégramme : « Ne faites rien sans me consulter d'abord. » Si seulement il m'avait écouté !

Le film s'appelait *La Signora di tutti*. Un sombre drame de la jalousie — trop sombre, sans doute, trop passionné pour les spectateurs non italiens. Le point culminant était une scène où l'épouse croit son mari parti rejoindre sa maîtresse — une charmante infirmière — dans le parc du château familial. La nuit est noire à souhait, les chouettes hululent, le vent gémit dans les branches. L'épouse, paralysée depuis des années, se hisse péniblement dans son fauteuil roulant. Puis, délibérément, elle s'élance dans l'escalier pour s'écraser au pied des marches.

A Paris, à la fin de la projection, je demandai à Tristan Bernard si le film lui avait plu. Il fit semblant d'essuyer une larme.

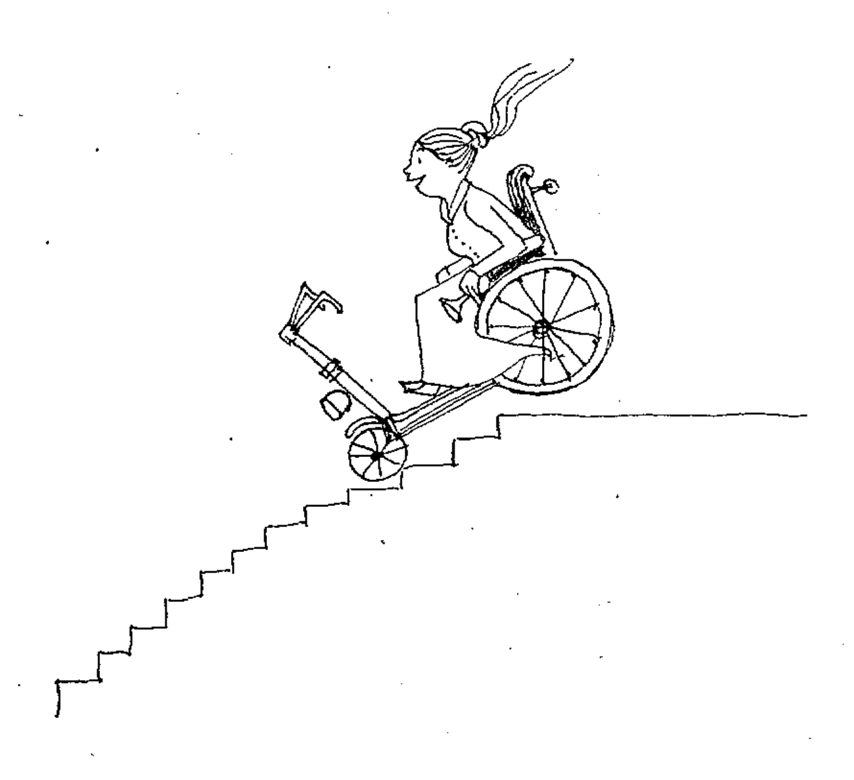
— Très émouvant, murmura-t-il, en se râclant la gorge. Très émouvant...

Soudain, il se tourna vers sa femme :
— Je ne t'achèterai jamais une chaise roulante !

Max OPHULS.

(A suivre.)

Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.



TOURS 1961



Gala de Jean-Daniel Pollet.

Une période du Festival de Tours s'est terminée il y a trois ans, avec l'apogée de l'école française de court métrage (*Le Chant du Styrène, Le Bel Indifférent, Du côté de la Côte, Blue Jeans*). Depuis, Tours s'est aligné sur Cannes. On s'est mis à fabriquer des films pour Tours, des poncifs se sont créés.

La Rivière du Hibou (France, Robert Enrico) semble avoir été fait en vue du Grand Prix, et l'a obtenu. S'il est vrai qu'il a coûté treize millions, cet argent n'a pas été dépensé en vain. Il est adapté d'une nouvelle d'Ambrose Bierce, auteur américain du début de ce siècle. C'est l'histoire d'un homme condamné à être pendu sur un pont, au-dessus d'une rivière, pendant la guerre de Sécession. Les préparatifs de la pendaison et l'évasion, qui, aux tout derniers plans, se révèle être un rêve, en constituent les péripéties. Enrico touche plus par la façon de ménager ses effets que par l'intérêt que suscite son personnage. La seule faille apparente dans cette construction sans bavures est effectivement le jeu de l'acteur. Dès que le personnage essaye de communiquer ses impressions, nous achoppons sur des poncifs (rires solitaires, contorsions sur le sable). Comme pour *Actua-Tilt*, le jury a couronné le morceau de bravoure. Remarquons avec plaisir que, pour la première fois, un film à anecdote obtient la première récompense.

Avec *10 juin 1944* (France, Maurice Cohen), nous retrouvons la descendance de Resnais, aussi bien par le principe du mouvement d'appareil sur les ruines que par la volonté de sobriété dans le commentaire. Mais cette objectivité, trop hautement claironnée, n'est pas sans provoquer quelque gêne. Ce film est tout de même le plus honnête et le plus intelligent de toute la postérité de *Nuit et Brouillard* (*Fantaisie pour la main gauche et la conscience humaine, La Nuit*).

Autre filon : le film sur documents. *New York 1900* est tout de même moins creux que *Very Nice, Very Nice* (Canada), prix spécial du jury. Ni le *Franz Masereel* (R. D. A.), ni a fortiori *La Promenade enchantée* (sur le Douanier Rousseau) ne sortiront le film sur la peinture de l'impasse où il se trouve depuis le texte de Bazin sur la question.

Nous passerons sur les films vieillots. *La Maison* (Hollande) en est l'exemple le plus typique. Rangeons dans la même catégorie *Le Gros et le maigre*, de Roman Polanski (France), outsider du Prix de la Critique. La fantaisie y est plus laborieuse et plus floue que dans *Deux hommes et une armoire*, vu l'an passé. Rangeons-y, sans plus d'hésitation, *Madame se meurt*, de Jean Cayrol et Claude Durand. Faut-il attribuer à la présence du second, les faiblesses de style du commentaire ?

Quelques films méritent de l'indulgence, dans la mesure où ils échappent à leurs auteurs. Les immenses défauts de structure et de goût du film hongrois, *Les Enfants chantent*, ne masquent pas les trente ou quarante expressions naturelles d'enfants qui constituent les rares moments de pur cinéma du festival. Le moment où, dans *Bambola 60-32* (Italie), les yeux du mannequin sont mis en place et le font vivre, suffit à rendre émouvante une entreprise sans cœur. Les images barbares et la musique indigène de *Ai-Ye*, de Ian Hugo, ont des beautés à la Gauguin. En revanche, Colin Low déçoit : *Le Soleil perdu* (Canada), est le type même de l'académisme documentaire, à la recherche infructueuse d'un ton insolite. *Orang-outang* (Japon) plaît par la sécheresse de la démonstration sur la psychologie des singes. Quelques motifs sadiques y ajoutent du piment.

Au contraire, nous ne saurions trop déplorer le choix de documentaires officiels (tous étrangers cette année-ci), dont la facture standard interdit la moindre échappée vers la poésie. L'intransigeance des sélectionneurs serait-elle défaillante ?

Deux écoles nationales, l'italienne et la polonaise, n'ont pas brillé comme les années passées. Malgré une photographie léchée, *Ceux du voyage*, de Kazimierz Karabasz, ne méritait pas le Prix Spécial du Jury. *Naissance d'un navire* offre quelques points de vue impressionnants et de beaux mouvements d'appareil, bien qu'il s'apparente à la veine poussive du documentarisme anglais. L'école Baldi, en l'absence de son maître et de Grazzia e numeri, de Luigi De Gianni, présenté à Bergame), était représentée par *L'Attesa*, d'Ennio Lorenzini, film très personnel, un peu sec et esthète, mais qui témoigne d'une volonté de dépouillement fort attachante. Et puis, c'est un film en couleurs qui se situe dans la réalité contemporaine, ce qui est toujours estimable. *La Déclaration d'amour* a la fadeur propre au folklore d'exportation.

Films d'animation. Le motif plastique continu de *Continu-Discontinu*, de Piotr Kamler, est d'une élégance propre à retenir, pendant quelques minutes, les regards des spectateurs les plus prévenus contre les recherches de Pierre Schaeffer. *L'Ondomane*, d'Arcady, est d'un humour de technicien ; on lui a d'ailleurs décerné le prix du film pour enfants. Avec *La Passion*, Trnka semble avoir donné sa signature à un film réalisé par un de ses disciples bien doués.

Le dessin animé valait plus par les idées que par le graphisme. C'est pourquoi nous préférons tous *Zip et Snort*, cartoon de la Warner, signé de Chuck Jones, le plus simple et le plus désopilant. *Le Rêveur* (Branko Ranitovic, Yougoslavie) se fait l'écho de recherches plus ambitieuses. Là aussi les trouvailles de sons et de couleurs sont plus convaincantes que l'invention plastique. *Le Cadeau* (Dick Roberts, France) doit, sans doute, ses mérites à Avenir de Monfred, responsable supposé des gags sonores. Le S. F. japonais, *Plus de 50.000 ans*, a une force caricaturale vulgaire, mais efficace ; la pochade anglaise, *Faites vous-même votre dessin animé*, l'humour étriqué et ingrat à l'œil de la comédie locale. Le plus ambitieux de tous par le trait, les couleurs et l'esprit (une recherche de sadisme qui l'apparente à l'école new yorkaise de caricature) est *Quatorze juillet*, de Jean Hurtado (France).

Un Oiseau en papier journal, de Julien Pappé (France), nous a semblé gentil, modeste et d'une grâce rare en ce domaine.

Mais le principal mérite de ce Festival a été de sonner le glas de toutes les formes de documentaires qui ne font pas appel à la prise de son direct. L'ère du commentaire est close, ou du moins elle aurait besoin d'un souffle nouveau qui manque à tous les épigones de Bunuel, Resnais, Marker. Bien sûr, le court métrage n'a pas attendu 1961 pour être sonore, mais l'encombrement du matériel, la timidité des cinéastes, la crainte de « faire amateur » et une fausse idée de la beauté cinématographique ont freiné une approche véritable de la réalité humaine. Il est heureux de constater que la nouvelle génération d'auteurs et de spectateurs n'a plus les mêmes dégoûts et les mêmes appréhensions ; on accepte volontiers de perdre plusieurs mots du dialogue et de se laisser blesser les yeux par une image tremblée, trop sombre ou trop lumineuse, si c'est au profit d'une plus grande qualité documentaire. A cela viennent s'ajouter les progrès décisifs accomplis par la technique, ces dernières années, dans le domaine audio-visuel, en partie sous l'impulsion de la télévision. La prise de son, grâce aux caméras insonores de petit format, ou aux magnétophones portatifs, n'est plus un handicap insurmontable. De ce point de vue purement technique, les Américains semblent posséder, comme d'habitude, une avance assez confortable. Nos lecteurs ne sont pas ignorants de

la chose, puisqu'un texte de Richard Leacock, l'auteur de *Primary*, leur avait donné quelques informations sur ce point (1). *Primary* est sans doute le court métrage le plus moderne et le plus achevé du Festival, mais la mécanique parfaitement réglée de *ce grand reportage* en fait plus le film d'une école que celui d'un auteur, et semble peu propre, dans le climat d'un *festival*, à lui conférer la cote d'amour. Il s'agit des élections primaires à l'intérieur du parti démocrate ; deux candidats étaient en présence : le sénateur Humphrey et John Kennedy. Le film fait ressortir le côté très ingrat de démarches qui s'apparentent à celles d'un représentant de commerce, Humphrey faisant appel à la rhétorique ordinaire, Kennedy y ajoutant l'appoint de la photogénie et du *glamour*. Leacock a respecté la vérité de son *sujet : la somnolence entre* les séances d'information, le rite interminable de la poignée de main, l'attente crispée des résultats, le sourire forcé du vaincu. *Primary* a le bonheur d'instantané et de mise en page des grandes photos de Brassaï ou Cartier-Bresson. C'est ce bonheur qui fait totalement défaut à *Sunday* (Drasin, U.S.A.), prix spécial du jury, montrant une réunion de chanteurs de square dispersés par la police. Certes, la caméra est au cœur du motif, *mais elle y est trop, manquant* de ce recul qui est le premier commandement de l'artiste. Le souci de trop approcher de la matière nous la rend invisible au sens le plus littéral du mot. Un tel défaut est la loi de tout le cinéma indépendant américain, qu'il s'agisse de document ou de fiction. Les New Yorkais oublient que les cinéastes italiens, dont ils aiment à s'inspirer, sont aussi des peintres.

Puisqu'il faut prendre parti, nous optons tous les cinq pour le moderne contre l'ancien, pour le son vrai contre la belle image. Si nous n'avons pas découvert d'auteur, nous avons eu parfois la révélation d'un esprit nouveau. Nous sommes donc prêts à pardonner au film de Luc de Heusch, *Les Amis du plaisir*, ses lourdeurs, sa naïveté pédante et la mollesse de son trait, pour le pittoresque sans fard d'une répétition du « Misanthrope » par les habitants de Moulbaix (Hainaut).

Le prix de la Critique a été décerné aux *Inconnus de la Terre*, de Mario Ruspoli (France). C'est un film qu'il fallait faire, car les problèmes vrais de la campagne n'ont pour ainsi dire jamais été portés à l'écran. C'est aussi le fruit de choix heureux : choix de la Lozère, département le plus pauvre de France et dont les paysages offrent l'aridité la plus photogénique ; choix de l'interviewer, un instituteur dont *ni l'accent ni le ton ne jurent avec* ceux des interviewés ; choix de la caméra Coutant (celle de Rouch), dont un seul modèle existe en France. Des spécialistes ont pris ce film en 16 mm agrandi pour un film tourné en 35 : c'est dire la qualité de la photo. Certains travellings, faits à la main, au pas de course, à travers les herbes et les rochers, ont coupé le souffle de la salle qui murmurait le mot d'hélicoptère, et nous n'avons pas été choqués, du moins à la première *vision*, par leur gratuité. Mais il faut louer surtout l'honnêteté du propos, le fait d'avoir donné *la parole aux interlocuteurs* les plus divers : partisans du collectivisme, individualistes, amoureux de la terre natale, prôneurs de l'abandon. Dernier bonheur propre à ce genre d'entreprise : avoir pu recueillir de la bouche des paysans des formules que ne désavoueraient pas les meilleurs de nos sociologues, romanciers, humoristes.

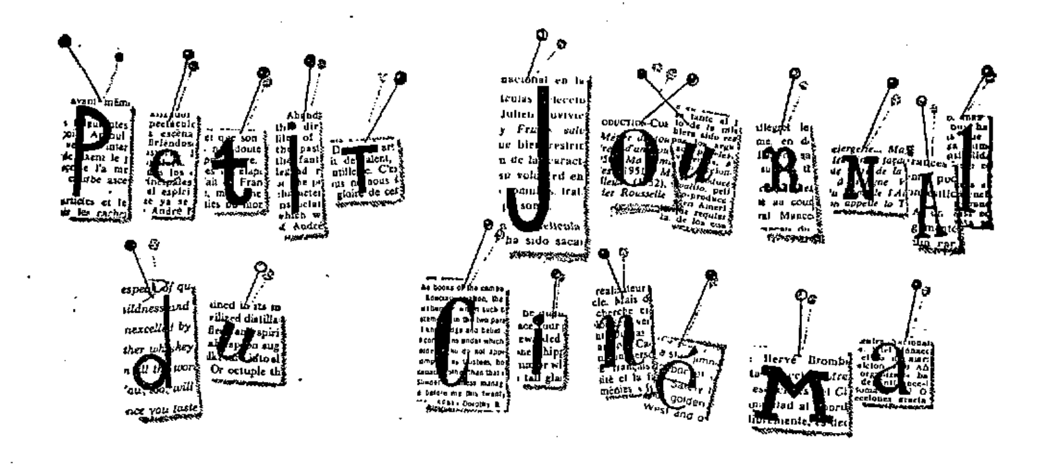
Reste que, dans ce festival, la seule œuvre *qui soit vraiment* une œuvre, le seul film qui soit vraiment un film, qui révèle la présence d'un auteur, d'un artiste, d'un regard, d'un style, qui ne propose pas au jugement une réalisation plus ou moins heureuse et plus ou moins moderne, mais une *mise en scène*, et qui appartient donc au genre de film que nous aimons à louer aux « *Cahiers* », est *Gala*, de Jean-Daniel Pollet. Certains lui reprochent sottement de rééditer l'exploit de *Pourvu qu'on ait l'ivresse : c'est ne rien* comprendre ni à l'un ni à l'autre. Il s'agit cette fois d'une boîte de nuit martiniquaise et non plus d'une guinguette de Nogent, mais là n'est pas la question. L'utilisation du scope apporte moins un changement de style que de morale. Pollet a su tirer de l'écran large, à sa manière, des effets aussi poétiques que Demy dans *Lola*. Il possède cette qualité essentielle du cinéaste, qui est le sentiment de l'existence pure des choses, en ce qu'*elle a d'extrêmement nécessaire* et d'extrêmement hasardeux : c'est pourquoi ses monstres n'appartiennent pas au bric-à-brac de l'insolite traditionnel, mais font songer à Jean Vigo. *Gala* nous donne le rare plaisir d'assister à une sorte de renaissance perpétuelle du temps et des choses. L'image vibre, elle est musique. Nous avons hâte de voir tenues de telles promesses.

---

(1) « Cahiers du Cinéma », n° 94, p. 37.

Etaient réunis autour de la machine à écrire :

Jean DOUCHET, André S. LABARTHE, Luc MOULLET, Eric ROHMER, François WEYERGANS.



TOMBEAU DE TOURNEUR

Ils disparaissent doucement, dans l'ignorance générale, les vétérans du cinoche français de série Z — ou comme dirait l'un d'eux, encore sur la brèche (vous voyez qui), du « cinématogrâphe ». Ce fut, tout récemment, le tour de Tourneur (Maurice). *Les Cahiers* ne lui ont jamais consacré la moindre ligne, lui préférant — à juste titre — son fils Jacques, mais l'hommage (discret) que vient de rendre à celui-là la Cinémathèque, en ramenant à la surface des titres que l'on croyait à jamais enfouis : *Volpone*, *La Main du diable*, *Le Dernier des Mohicans*, vaudra, in extremis, à Tourneur cet honneur.

Ce n'est d'ailleurs aucun des trois films précités (ses plus célèbres) que je considérerai comme le fleuron méconnu de ce cinéaste prolifique, mais plutôt l'insolite, le bigarré, le délirant *Justin de Marseille* (1934), qui renferme à l'état presque brut la plus belle collection que je sache des poncifs du cinéma français d'avant-guerre, ceux-là mêmes sur lesquels Carné, Clair, Pagnol et d'autres bâtirent une réputation parfois usurpée. *Justin*, c'est « Sous les toits de Marseille » : le décor de Lazare Meerson, la direction musicale de Jaubert accusent la ressemblance. C'est aussi la préfiguration des brumes Carné-Prévertiennes, que ne dépare point le fada-destin Aimos. C'est encore un curieux mélange de Pagnol et de Liam O'Flaherty, avec un zeste de Grémillon (celui de *L'Etrange M. Victor*). Et par-dessus tout, un film libre, débridé, souvent rigolard, tourné à la diable mais avec un sens de la caméra baladeuse (tel ce démarrage foudroyant d'Aimos à la tête d'une ribambelle de gosses, sur la Canebière) qui rappelle quelquefois, mais oui, le Vigo de *Nice*.

Il eût peut-être suffi d'un rien de prétention, ou d'ambition, à Tourneur, pour qu'il tournât avec un réel bonheur. — C.B.

LETTRE DE ROME

Chers Messieurs,

J'ai lu avec intérêt le numéro (124) d'octobre dernier des CAHIERS DU CINÉMA et, surprise d'abord, peinée ensuite, j'ai relevé dans l'entretien avec M. Jean-Pierre Melville par MM. Claude Beylie et Bertrand Tavernier, des propos me concernant.

Je ne comprends pas sur quelles bases ces derniers, que je n'ai pas le plaisir de connaître, s'appuient pour affirmer à mon sujet, avant même d'entendre un jugement par M. Melville et comme pour suggérer la réponse, que j'aurais « mal tourné d'ailleurs depuis... ».

Et quand bien même M. Melville continuerait à « préférer Corey à Bardot », des propos qui lui sont attribués m'ont causé peine et étonnement, propos qui me qualifient de « malheureuse », et auxquels s'ajoute un hypocrite regret de m'avoir vue mal tourner depuis.

Je n'ai aucune raison de douter de la droiture morale de MM. Beylie et Tavernier. C'est donc à celle-ci que je me confie pour que leur critère hâtif, et peut-être simpliste, soit, en une occasion propice, éclairci sur vos CAHIERS.

De même je me refuse à croire que les paroles de M. Melville qui me concernent, aient été rapportées en leurs termes exacts, car personne n'est aussi loin de l'hypocrisie que ce dernier.

Si le terme de « malheureuse » dont me qualifie J.-P. Melville se réfère à l'occasion que je n'ai pas eue de tourner sous sa direction en 1956-57 et 58, mais seulement sous la direction d'autres, et si je veux convenir un moment à ce concept du malheur, je ne puis, dans ce cas, que me trouver d'accord

avec lui et partager mon malheur avec son malheur de n'avoir tourné dans la même période aucun film.

Vous comprendrez le vif intérêt que je montre à voir éclaircis les jugements qu'on me porte sur vos CAHIERS, cet intérêt étant directement proportionnel à l'importance que j'attribue à votre Revue.

J'espère donc lire ou recevoir une note qui puisse me sortir de la triste impression que m'ont causée les propos auxquels je me reporte.

Veuillez agréer, chers Messieurs, mes salutations distinguées.

Isabelle COREY.

FESTIVAL DE BERGAME

Bergame n'est pas encore un nom très important sur la carte de l'été cinématographique, mais c'est, pour parler comme Cocteau, un festival qui chante *dans son arbre* généalogique. Festival n'est d'ailleurs pas tout à fait le mot qui convient, et de tous les festivals qui refusent de s'appeler « festival », celui-ci est l'un des rares à justifier son refus. Parlons donc, comme le veut l'en-tête de leur papier à lettres, du « *Gran Premio del film d'arte e sull'arte* ».

Il y a d'abord l'hôtel Moderno, qui vaut mieux que le Maria-Cristina de Saint-Sébastien, et les cailles à la bergamasque. Il y a aussi les jeunes filles de la bourgeoisie locale qui, aux projections du soir, sont parfois plus belles que Claudia Cardinale. Il y a la ville basse et une banque tous les dix mètres, puis la ville haute, médiévale sans faute de goût, où il faudrait peut-être tourner les extérieurs des romans de Fogazzaro que je n'ai pas lu.

Bergame est un festival drôle parce que : 1° les prix sont décernés par le jury *avant* le début du festival; 2° les projections ont lieu dans une ancienne église, l'écran à la place de l'autel et le bar dans le cloître; 3° les prix ne sont pas seulement des diplômes mais aussi de l'argent qui permet au metteur en scène arrivé en auto-stop d'envisager un retour en avion.

Cette année, dans ce festival de court métrages, deux médailles d'or ont été offertes à deux auteurs chevronnés, Rossellini et Trnka, qui ont bien mérité du cinéma. Il était amusant de voir le ministre italien du spectacle faire l'éloge du grand Roberto. Le directeur du festival, l'excellent Zucchelli (que je crois être un fervent rossellinien puisqu'il avait organisé jadis à Bergame la première d'*India*) profita de la présence de Rossellini pour lui faire tenir la conférence de presse qui n'avait pas eu lieu à Venise : il fut beaucoup question du très beau *Vanina Vanini*. — F. W.

BELGIQUE

Gerd Oswald continue à tenir la place, assez peu enviable, de metteur en scène le plus méconnu du monde, et il faut faire des kilomètres en Belgique pour parvenir à voir l'un de ses films : *A kiss before dying* étant invisible, il fallut se rabattre sur *Crime of passion*, remarquable thriller dans lequel *Barbara Stanwyck* campe un personnage de femme ambitieuse désireuse de « faire arriver son mari », un simple flic (Sterling Hayden), et allant pour cela jusqu'au crime; on songe à Lang, à Preminger surtout quant à la forme du film, brillante malgré une certaine tendance à la gratuité, et perpétuellement inspirée jusque dans les moindres champs-contrechamps. Il faudrait reparler de Gerd Oswald.

Le dernier Richard Bartlett (l'auteur du ravissant *Joe Dakota*), *Two guns a lady*, surpasse aisément *L'Héritage de la colère*, dont il reprend le thème central, mais en l'inversant. Outre de très jolis mouvements d'appareil, il faut porter à son crédit un des plus beaux plans-séquences jamais vus dans le western (et qui ne dure pas moins de dix minutes, m'a-t-il semblé), un sens de l'espace, et du geste : Bartlett, ou l'introducteur de la comédie musicale (je parle d'un style de mise en scène) dans le western. — B. T.

ADDENDUM

Un lecteur de Vienne, M. Herbert Holba, nous communique le générique du premier (et seul) film autrichien d'Otto Preminger — non reconnu, comme on sait, par son auteur :

1932. — DIE GROSSE LIEBE

Pr. : Allianz (Vienne).

Réal : Otto Preminger.

Sc. : Siegfried, Bernfeld, Arthur Berger.

Ph. : Hans Theyer.

Mus. : Walter Landauer.

Montage : Paul Falkenberg.

Int. : Hansi Niese, Attila Hoerbiger, Betty Bird, Hugo Thimig, Hans Olden, Adrienne Gessner, Ferdinand Mayerhofer, Maria Waldner, Franz Engel, Georg Dénes, Carl G. Goetz.

Durée : 76 minutes.

ERRATA

Diverses erreurs se sont glissées dans la transcription des noms propres de l'*Entretien avec Serge Youtkévitch*, publié dans notre numéro 125.

Page 7, ligne 12, lire : Abraham Room.
Page 8, ligne 34, lire : Maretskaia.
Page 18, ligne 43, lire : Serge Magnien.
Page 23, ligne 26, lire : Nathan Zarkhi.
Page 23, ligne 29, lire : Rjechevski.

Ce Petit Journal a été rédigé par CLAUDE BEYLIE, BERTRAND TAVERNIER et FRANÇOIS WEYERGANS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Douchet	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Michel Mardore	Claude Mauriac	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Le Testament du Docteur Cordelier (J. Renoir)	★★★★	★	★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	●	★★★★	★★
L'Ile nue (K. Shindo)	★★	★★★★	★★★	★	★★★	★★	★	★★	★	★★★
Le Dernier passage (Ph. Karlson)	★★	★★★		★	★★★	★		●	★	
Quelle joie de vivre (R. Clément)	★★★	★★	★★	●	★	★	★★	★	●	★★
Le Temps du Ghetto (F. Rossif)	★★	★	★★★	★	★	★	★	★	★	★★
Le Bossu de Rome (C. Lizzani)		★		●	★★	★	★	★		
Un nommé La Rocca (J. Becker)	★★	★	★	★	★	★	●			★
Ville sans pitié (G. Reinhardt)	★★	★★			●	★	●	★	●	★
Le Rendez-vous de septembre (R. Mulligan)	★★	●		●	●	★★	●			
Le Jeu de la vérité (R. Hossein)	●	★	●	★★	★	●		●		
Hurler de peur (S. Holt)	★	★		★	●	●		●		★
Il a suffi d'une nuit (J. Anthony)		★		●		●	●	★		
L'Enfer dans la peau (G. Vernuccio)	●	★			●					
L'Ange pourpre (N. Johnson)	★	●					●			●
Les Bras de la nuit (J. Guymont)		●				●				●
Les Croulants se portent bien (J. Boyer)		●	●		●		●			●

LES FILMS



Fernando Rey et Silvia Pinal dans *Viridiana* de Luis Bunuel.

L'envers des Fiorettis

VIRIDIANA, film espagnol de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Luis Bunuel et Julio Alejandro. *Images :* José F. Aguayo. *Décors :* Francisco Canet. *Interprétation :* Francisco Rabal, Silvia Pinal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal. *Production :* Uninci S. A. - Films 59, 1960. *Distribution :* Ursulines. Distribution.

Pour un auteur doué d'une forte personnalité, l'exil est un mythe, du moins sur le plan de la création artistique. Les films de Bunuel sont tellement imprégnés des thèmes et des formes de l'art espagnol que nous avons oublié le miracle de cette floraison de chefs-d'œuvre surgis loin

des racines originelles. Au hasard des transplantations, seuls les médiocres perdent leur ombre de talent. La crainte du cosmopolitisme ne hante que les têtes débiles et les cœurs mal assurés. Un Bunuel aurait donc pu se passer de remettre les pieds en Espagne, cela n'aurait rien changé au cours de son œuvre. Mais il se trouve que la dévotion de jeunes admirateurs et le machiavélisme de certains officiels lui ont enfin permis de réaliser sur sa terre natale, à l'âge de soixante ans, son premier film de fiction entièrement espagnol.

La nouveauté surprend. Elle étonne si bien qu'on veut à tout prix chercher des antécédents. Le prologue de *L'Age d'Or* et cet essai à propos des Hurdes. dans un genre qui fait de nos jours la fortune d'un Chris Marker, *Terre sans pain,* ne sauraient constituer une pâture suffisante. Dans leur chasse aux références, de frivoles historiens n'hésitent pas à charger Luis Bunuel du péché d'avoir commis quatre basses œuvres, fort nullissimes. Ledit Bunuel a perpétré en terre mexicaine assez de crimes contre le cinéma pour rendre vraisemblable l'attribution de ces forfaits hispaniques au même coupable. Par bonheur, les mélo-comédies de 1935 appartiennent bien à leurs signataires, des tâcherons obscurs : Luis Marquina, Saenz de Heredia, Jean Grémillon. Quant à Bunuel, alors directeur de production, il se contentait de faire un tour sur les plateaux de temps en temps et de répandre comme des miasmes empoisonnés quelques suggestions, destinées sans doute à troubler ses conformistes metteurs en scène. (Je n'aurais pas cru nécessaire de préciser ces détails si l'on ne commençait de voir paraître, dans des brochures fort sérieuses, des exégèses littéraires de *Don Quintin el Amargao, La Hija de Juan Simon,* et autres fadaises...)

Donc, en 1960, porté comme un dieu par la ferveur des élèves d'une école de cinéma fondée par le régime franquiste — et pépinière d'apprentis révolutionnaires — le proscrit rentre au pays natal pour confectionner la bombe qui devrait amorcer la Nouvelle Vague du cinéma ibérique. Son nom est connu seulement des initiés, les entraves du pouvoir se sont déliées devant lui, et il agit. L'année suivante, au festival de Cannes, la bombe explose, et la suite traîne dans toutes les mémoires. Le pouvoir s'émeut, la censure se réveille, les interdictions pleuvent. La Nouvelle Vague de Madrid est morte avant d'avoir vu le jour.

Dans un cas aussi particulier, je crois qu'il n'est pas mauvais de s'interroger sur les circonstances qui entourèrent la réalisation d'un film. Ce contexte, en-deçà ou au-delà de la substance de l'œuvre, lui apporte une dimension supplémentaire, puisque l'astuce et l'humour se rencontrent à l'extérieur du film aussi bien qu'à l'intérieur.

L'opinion commune assure que la tolérance initiale des autorités avait été encouragée par l'allure pateline et ambiguë de *Nazarin*. On criait presque à la conversion, et il ne s'agissait que de donner un coup de pouce, en accueillant sans histoire le fils prodigue. La méprise ne manque pas de saveur, mais je connais une autre explication, peut-être moins vraisemblable au premier abord, mais infiniment plus riche en implications morales.

On raconte que, jadis, le futur auteur de *L'Age d'Or,* chatouillé par une ambition et un snobisme fort excusables chez un jeune homme, désirait à tout prix briller dans la bonne société de Saragosse. A cette fin, dit-on, il cultivait l'amitié d'un homme appelé à connaître, lui aussi, la célébrité : le futur généralissime Franco, alors directeur de l'Académie militaire de Saragosse. Le dictateur s'est-il souvenu du jeune salonnard qui fréquentait son cercle lorsque, à la suite du scandale déclenché par le Vatican, il a émis le désir de voir *Viridiana ?* Sans entrer dans le détail de ses méditations, il n'est pas difficile de comprendre que seule la « Raison d'Etat », ou bien l'absence du sens de l'humour, ou mieux encore une forme particulièrement subtile d'humour au second degré, l'ont incité à laisser frapper d'interdiction le film de Bunuel, et à prolonger l'influence de cette interdiction au-delà des frontières. Il cautionnait ainsi, en rappelant son autoritarisme absolu, la thèse de la subversivité, et rendait au metteur en scène le service d'accroître une gloire à la naissance de laquelle il imaginait peut-être n'avoir pas été étranger.

Ceci posé, il reste à définir la nature véritable de la bombe. L'entreprise offre plus de difficultés que le laisseraient supposer les éloges stéréotypés des gazettes, pour qui un examen superficiel justifie la convention des juge-

ments. J'envie la bonne conscience et l'assurance de ces néo, crypto ou parasurréalistes que Bunuel avait d'ailleurs gentiment traités *d'imbéciles* dans une interview donnée à Georges Sadoul (Les Lettres Françaises, n° 878). Les activistes et les ultras du bunuelisme n'ont jamais lorgné, semble-t-il, qu'une seule face de leur planète favorite. Nous comprenons mieux l'honnêteté de Luc Moullet qui, dans une monographie publiée en 1957, reconnaissait déjà le malaise que l'on éprouve à discerner un but, à trouver un centre d'intérêt. dans la plupart des films de Bunuel. Entendons-nous : cela ne signifie pas que ses films sont dépourvus de but et d'intérêt, mais que le principe de leur mobile profond est justement d'échapper à l'analyse. Evidemment, l'objectif immédiat, anarchiste et athée, concerne toujours de près ou de loin la critique et la destruction des fondements de la société, au premier rang desquels se trouve la religion. Et cela suffit aux faiseurs de brochures, car ils ne perçoivent pas la différence qui existe entre un Bunuel et un Autant-Lara. Celui-là n'adopte une position d'assaut que pour corriger l'abus du système par une recherche *d'étrangeté* où se définit la mouvance impalpable du réel, en signes de contradiction bénéfique. A l'attitude dogmatique de ses exégètes, Bunuel oppose une dialectique réfléchie à l'infini, affirmant et détruisant la possibilité de la connaissance.

De là provient la grande facilité des annexions chrétiennes qui indignent tellement les puristes. En fait, étant aussi complexe que le mystère de la vie, par définition, un film de Bunuel se prête, comme la vie, à une interprétation chrétienne n'engageant que son auteur. (Précisons que, dans cette perspective, *Pickpocket* apparaîtrait comme un film athée et *Viridiana* un film chrétien, la sérénité humaine de Bunuel s'opposant à l'inquiétant orgueil de Bresson). Cette preuve de la richesse des œuvres devrait réjouir les uns et les autres, au lieu de provoquer des polémiques stériles.

Le *doute méthodique,* fondement de l'univers bunuelien, n'intéresse pas les polémistes. Ceux-ci préfèrent passer leur temps à recenser des provocations qu'ils coupent de leurs rapports souterrains et dont la valeur est mal interprétée.

Les plus populaires de ces provocations attaquent la religion, de la manière la plus simple : l'auteur confronte les aspirations idéalistes de la religion et la bassesse des actes qui témoignent de son activité temporelle. Quand les ministres du culte ne pactisent pas avec le mal qu'ils sont censés combattre, leurs bons sentiments ne leur sont d'aucun secours et ne peuvent qu'aller contre les lois de la nature. Oui, la religion est bien attaquée, mais cela n'entame pas une conception métaphysique de l'être. Si Bunuel ne nous avait déjà donné la preuve d'une vision matérialiste du monde (dans *La Jeune fille, notamment*), les provocations de *Viridiana* passeraient pour ce qu'elles sont : une bouffonnerie énorme.

Car les blasphèmes de Bunuel ressemblent aux jurons espagnols, que l'on ne traduit jamais en français parce que notre langue est depuis Malherbe une langue châtrée. Quand un espagnol s'exclame : « Je chie sur ma mère » ou « J'encule le Christ », cela ne veut pas dire forcément qu'il vient de perdre la foi ou qu'il renonce à toute piété filiale. Il jure, et c'est tout. Le sacrilège, le blasphème, nous les inventons plus ou moins, et nous sommes confirmés dans cette opinion par la pusillanimité et la pudibonderie du pouvoir religieux et militaire qui gouverne l'Espagne. Le peuple, lui, aime à tremper dans le sang ses débauches mystiques, et nos mines effarouchées, nos extases devant « l'audace » de certains détails l'amuseraient fort, s'il en était informé. Ainsi, pour nombre de critiques, le sommet du final de *Viridiana* est atteint lorsque les mendiants prennent la pose en imitant la « Cène » du Vinci. Or, avant d'être un blasphème, ce « gag » est surtout une critique de la religiosité vulgaire : dans presque tous les foyers espagnols, on trouve une réplique, dans un style très pompier, de cette fameuse « Cène », qui est aussi populaire de l'autre côté des Pyrénées que chez nous « L'Angélus » de Millet, par exemple. Il en va de même du fameux canif-crucifix qui est vendu dans tous les Prisunic, et de maints autres détails. Un Jésuite à la page ne s'offenserait pas, je gage, de cette manière abrupte mais saine de décanter la routine, puisque l'écrivain catholique Julio Alejandro lui-même prend goût à ses collaborations répétées avec Bunuel (*Les Hauts de Hurlevent, Nazarin, Viridiana*).

Le défaut capital de *Viridiana* réside en définitive dans cette séduction au

premier degré. Il s'agit d'une succession de gags, dans un film d'humour, et la fameuse orgie des mendiants n'est qu'un gag plus fort et plus réussi que les autres. Entre ces feux d'artifice, on se perd dans le vide, et la trame du film se révèle extrêmement relâchée. Procéder de cette façon n'est pas rédhibitoire : les références ne manquent pas, qui vont de Goya et Velasquez pour la peinture des bouffons, à la littérature picaresque pour ce qui concerne la narration de la bouffonnerie. Mais mon reproche ira plus loin, car ce sera en même temps un compliment : les gags qui parsèment le film trahissent une analogie évidente avec l'humour noir cher au Marquis de Sade (d'ailleurs, les mésaventures de Viridiana présentent quelques affinités avec *Les Infortunes de la Vertu*), mais cet humour noir exige une complicité, un accord, permanents, entre l'auteur et son public. Perdu le contact avec ce cinéma réservé (terme non péjoratif, mais indiquant la beauté et les limites de la méthode), ne reste en place que l'ossature d'un conte insipide.

Pourtant, une idée-force confère à *Viridiana* un peu de cette substantifique moëlle dont je déplorais trop tôt le dessèchement. Elle arrive en droite ligne de deux autres films-clé : *El* et *Nazarin*. Le premier de ces ouvrages montrait admirablement le parfait équilibre de l'homme-Bunuel. Construit sur le thème de la volonté de puissance, il présentait un malade, aliéné par son éducation, son milieu, et par le mystère du monde. On pouvait épier Francesco dans ses moindres gestes avec une précision qui relevait d'une optique médicale. Bunuel envisageait l'exacerbation de l'individualisme nietzschéen, le défi métaphysique à Dieu et à l'univers sensible, comme un phénomène étranger à sa propre sensibilité (alors qu'un Eisenstein projette sa personnalité virtuelle dans *Ivan-le-Terrible*, alors qu'un Welles essaie de se peindre en *Arkadin*). Ermite hermétique, Bunuel multipliait les preuves de contradiction dans son personnage, comme si toutes les aspirations de l'être l'avaient assailli. Il créait un film-critique, et l'un des plus grands de tous.

Mais l'ermite ne pouvait manquer de s'apercevoir que la volonté de posséder le monde s'empare du saint aussi bien que de l'ange révolté. Car, si l'on ne veut pas jouer soi-même au démiurge (position intenable, qui conduit à la mort, au néant), est-il possible de rêver mieux, pour la possession de l'univers, que le giron de Dieu ? Tout aimer, c'est gagner la faveur de Dieu, et à partir du moment où l'on est en Dieu, on possède le Tout. Donc, la sainteté est un vice.

Il faut être un sage pour détecter la trace de l'orgueil sous la plus belle humilité, et savoir entrer dans une démarche mentale — subconsciente par surcroît — qui relève de mythes auxquels on ne participe plus. L'artiste véritable, seul, détient cette intuition de médium qui pénètre les rêves inconscients de l'Autre. Si j'en crois les *échecs* de Nazarin et les *infortunes* de Viridiana, Luis Bunuel possède un tel pouvoir.

Michel MARDORE.

Mais le vieillard est grand

TWO RODE TOGETHER (LES DEUX CAVALIERS), film américain en Technicolor de John Ford. *Scénario :* Frank Nugent, d'après le roman de Will Cook. *Images :* Charles Lawton Jr. *Décors :* James M. Crowe. *Musique :* Georges Duning. *Interprétation :* James Stewart, Richard Widmark, Shirley Jones, Linda Cristal, John Mc Intire, David Kent, Woody Strode, Andy Devine. *Production :* Stan Shpetner pour Columbia, 1961. *Distribution :* Columbia.

C'est une manie des critiques : ils n'ont jamais fini de mener John Ford au bûcher. Sans doute, lui reproche-t-on de trop bien servir sa patrie, qui n'est pas celle qu'on pense, Irlande ni même Far-West, mais bien le cinéma. L'habitude est ancienne et périodique : on brûle Ford après chaque succès, automatiquement. Périodiquement, d'ailleurs, le phénix irlandais renaît de ses cendres, et l'on s'aperçoit avec *La Chevauchée fantastique*, *L'Homme tranquille*, ou *La Prisonnière du désert*, que Ford avait été mal brû-

lé. Peu importe que l'occasion de ses résurrections ne soit pas toujours bien choisie, elle permettent de rappeler que Ford n'a jamais cessé d'exister ni d'être grand, sauf aux yeux des étourdis.

On connaît les reproches adressés à Ford. Hier : Ford est académique, Ford est primaire, Ford est un lourdaud, vrai paysan du Danube, ou de l'Oklahoma ; et aujourd'hui : Ford est gâteux, Ford est un vieux réactionnaire, une sorte d'ancien combattant radoteur qui se met en uniforme les jours de fête. Bien entendu, ce Ford-là, entièrement imaginaire, inventé par la critique pour les besoins de la polémique ou par goût des fausses fenêtres (pauvre Wyler !) n'a aucun rapport avec le vrai Ford, celui que certains (j'en suis) n'ont jamais cessé d'aimer et aiment aujourd'hui plus que jamais. Puisque *malentendu* il y a, j'en vois une des causes premières en ceci : hier, ce que l'on reproche à Ford, c'est Dudley Nichols. Aujourd'hui, ce serait plutôt l'absence de Nichols. Nichols est mort, paix aux cendres de ce Spaak yankee, un peu plus perfectionné que le flamand. Mais ce n'est pas par hasard que. depuis que leur collaboration avait cessé, Ford nous a donné quelques-uns de ses plus beaux films, et voici le plus beau de la série : *Les Deux Cavaliers.*

Puisque nous avons la chance d'avoir affaire à un des rares cinéastes qui méritent vraiment le beau nom de *classique,* les meilleures raisons d'aimer Ford seront encore les plus simples ; et le fait est qu'elles ne sont pas sensiblement différentes de celles qui faisaient Delluc s'embraser pour Rio Jim, il y a quelque quarante-cinq ans. Ce sont donc des raisons vieilles comme le cinéma lui-même. Mais, dans *Les Deux Cavaliers,* il y a quelque chose de plus, une surprise — une surprise qui, à vrai dire, n'en est une que pour les esprits candides qui confondaient le classicisme avec la soumission servile à des contraintes plus ou moins arbitraires. Dans *Les Deux Cavaliers,* non seulement il n'y a nulle contrainte, mais Ford nous offre son film le plus débridé, le plus désinvolte, en un mot, le plus libre. Le classicisme y apparaît comme ce qu'il est vraiment : la souveraine maîtrise d'un art, le libre épanouissement qui autorise l'abandon des contraintes jadis utiles, et dont il est la suprême conquête. N'ayant plus rien à apprendre, le créateur se livre tout à la joie de sa création, et donne, sur le tard, ses œuvres les plus surprenantes: les dernières pièces de Corneille, le Second Faust. Ainsi *Les Deux Cavaliers* sont-ils à *La Chevauchée fantastique* ce que *Suréna* est à *Polyeucte.*

D'un scénario de Frank Nugent (qui a remplacé avantageusement Dudley Nichols depuis *Fort Apache*) à partir duquel plusieurs films étaient possibles, John Ford a choisi de faire le plus inattendu et celui qui pouvait le plus nous séduire.

Sans doute, il y a bien le sujet apparent du film, la perche tendue aux critiques pour les rassurer : le lynchage, le racisme. Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce sujet apparent est vite liquidé : ramassé dans la dernière partie du film, il donne lieu aux scènes les plus banales, et qui, visiblement, n'intéressent pas Ford. Il faut être volontairement aveugle pour accuser Ford de mélodrame, quand le lynchage traditionnel est ici si bien escamoté que la victime (d'ailleurs un affreux gnôme) n'inspire guère de regrets, bien moins en tout cas que la destruction de la boîte à musique qui l'évoquait, tellement il est évident que les préférences de Ford vont à ce gracieux symbole, bien plus qu'à l'être symbolisé.

Quant au racisme... Très éloigné de nos débats contemporains, Ford le juge pour ce qu'il est vraiment, quand il ne prend pas la forme moderne et exécrable d'une doctrine plus ou moins pseudo-scientifique : rien d'autre, au fond, qu'une sorte de snobisme un peu provincial, guère plus féroce que le véritable, bref, un pur produit de la vie en société. Ford, avec sa robuste santé morale de bon vivant, n'en fait *pas une histoire,* et, point du tout anthropologue, s'intéresse fort peu à l'homme social, tant il est visible que seul compte, à ses yeux, l'individu, et spécialement à ce point extrême de dépouillement que représente sa confrontation avec une nature vierge, ou du moins, encore préservée d'une organisation sociale rigide. Pionnier ou guerrier, le héros fordien est asocial, et il n'accepte de principes que ceux qu'impose, soit une extrême nécessité (la lutte pour la vie), soit une extrême convention (la discipline militaire), mais cela revient strictement au même. La vieille méfiance envers le troupeau produit indifféremment l'individualiste ou le réactionnaire, et souvent elle les confond. L'essentiel est de



Les Deux Cavaliers de John Ford.

préserver sa liberté intérieure, donc sa dignité.

Mais dans *Les Deux Cavaliers,* les choses sont plus compliquées que d'habitude. Au fier héros fordien, chargé d'une mission sacrée, que rien ne saurait faire faillir, et qui triomphera de toutes les embûches (ici Jim Gary), est adjoint une sorte de double négatif, de projection en noir, bref, un exact anti-héros qu'incarne Guthrie McCabe ; il représente la dimension intérieure qui manquait au héros fordien, autorisant le reproche de simplisme. Mais comme Ford, heureusement, n'est pas l'homme des débats intérieurs, il trouve là l'occasion, grâce à Nugent, de mystifier les esprits chagrins, et, par une simplification géniale et quelque peu ironique, cette dimension intérieure se voit froidement attribuée à un deuxième personnage, qui aura pour fonction de l'assumer. Chargé de la même mission, rétif, cupide et très décidé à mal se conduire, il donnera l'image renversée du premier ; et, au lieu du débat morose d'une conscience aux prises avec elle-même, nous aurons droit aux interminables dialogues de deux compères, qui donnent au film sa signification, si l'on veut, mais surtout sa saveur unique. Finalement, preux chevalier et cynique aventurier connaîtront pour leur peine une unique récompense : la femme convoitée, et nul équilibre moral ne sera rétabli. Mais personne ne trouve à y redire, ce qui est bien la preuve de la sagesse de John Ford et de ses personnages.

Délivré du carcan psychologique de feu Nichols, Ford, pour notre bon plaisir, ne s'arrête pas en si bon chemin et fait bon marché également des conventions dramatiques. *Les Deux Cavaliers ?*

Un film d'inaction, ou le Far-West à la paresseuse. D'où l'allure si totalement décontractée du film, cette mise en scène nonchalante qui se ménage des haltes à quoi nous sommes amicalement conviés, bref, une telle insolence envers les canons tenus pour classiques qu'elle ne peut être que le fait du classicisme fait homme. Si une aussi merveilleuse jeunesse d'esprit apparaît à certains comme du gâtisme, tant pis pour eux, ce sont les mêmes qui nous ont déjà fait le coup à propos de Renoir et du *Déjeuner sur l'herbe*, et nous savons bien de quel côté se trouvent l'esprit de vieillesse et le respect humain. Tout le film est dédié à la *joie de vivre* véritable (pauvre Clément !), prend l'allure d'un vaste éloge de la paresse qui en remontrerait à Godard lui-même, et quel film de jeune a jamais égalé dans le « culot » juvénile, cet interminable plan fixe (je m'excuse, je ne l'ai pas chronométré, n'en ayant pas éprouvé le besoin dans l'euphorie de l'instant) au cours duquel Stewart et Widmark bavardent à bâtons rompus (ô combien) au bord d'une rivière ?

Ford n'est pas un contemporain ? Il se peut, en effet, et que son art de vivre, comme son art du film qui l'exprime si parfaitement, soient d'un autre âge. Mais alors c'est ce qui fait sa grandeur, et c'est nous qui aurions tort de faire les fiers. Corneille, non plus, ne se conçoit guère au XXe siècle ; mais rien ne prouve que ce soit le XXe qui ait raison. Si une certaine figure de l'artiste, et l'image que, par son travail, il donne de l'homme, sont ce qui a le plus de prix, Corneille ou John Ford importent plus que d'éphémères contingences.

En ces temps de confusion extrême, où l'on se voit sommé de choisir entre Cottafavi et Antonioni, sous peine de démériter du cinéma, voire d'être disqualifié, il n'est pas inutile de tenir quelques certitudes. Une des plus solides que nous puissions souhaiter a nom John Ford. Par-delà les petites querelles de jeunes gens qui n'en finissent pas de purger leurs colères, Dieu merci, quelques solides vieillards, John Ford (66 ans), Raoul Walsh (67 ans), ou Fritz Lang (71 ans), sont toujours là pour nous rappeler, par leur présence féconde et souveraine, ainsi que le dit Victor Hugo, bienvenu en cet instant, que le jeune homme est beau (enfin parfois), mais le vieillard est grand.

Philippe d'HUGUES.

RÉTROSPECTIVE

Afin de ne pas mélanger l'Actualité et l'Histoire et d'élargir un peu la place que nous attribuons à cette dernière, nous grouperons désormais sous cette rubrique les critiques de certains films sortis déjà à Paris et qui font l'objet, soit d'une « reprise », soit d'un « passage » dans une salle de répertoire, soit même, le cas échéant, d'une projection unique à la Cinémathèque ou dans un ciné-club.

Le jeu du mensonge

TO BE OR NOT TO BE (JEUX DANGEREUX), film américain d'ERNST LUBITSCH. *Scénario* : Edwin Justus Mayer (d'après un sujet de Lubitsch et Lengye). *Images* : Rudolf Maté. *Décors* : Vincent Korda. *Musique* : Heymann. *Interprétation* : Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, F. Bressart, Lionel Atwill, S. Rumann. *Production* : Korda-U.A., 1942.

HEAVEN CAN WAIT (LE CIEL PEUT ATTENDRE), film américain en Technicolor d'ERNST LUBITSCH. *Scénario* : Raphaelson (d'après la comédie « Birthday » de Laszlo Bus-Fékété). *Images :* Ed Cronjager. *Décors* : James Basevi et L. Fuller. *Interprétation* : Gene Tierney, Don Ameche, Charles Coburn, Laird Cregar, Spring Byington, E. Pallette, Signe Hasso. *Production* : 20th Century-Fox, 1943.



Gene Tierney dans *Le Ciel peut attendre* d'Ernst Lubitsch.

Un rapide examen de la collection des CAHIERS DU CINÉMA révèle une grave lacune : Ernst Lubitsch. Une seule notule de Luc Moullet lui est consacrée dans le *Petit Journal* du n° 68 à l'occasion de la reprise de *L'Eventail de Lady Windermere* et de *Sérénade à trois*, à la Cinémathèque. Ce n'est point que les rédacteurs des CAHIERS ignorent Lubitsch. Ils le tiennent, au contraire, en haute estime. Non content d'inscrire son nom au générique d'*Une femme est une femme*, Godard baptise « Lubitsch » le personnage de Belmondo. Mais c'est que LA REVUE DU CINÉMA avait dédié à ce grand cinéaste l'un de ses numéros spéciaux (n° 17) quelque temps après sa mort, survenue en 1947. Ce numéro peut sembler aujourd'hui dépassé. Mais, en attendant qu'un hommage de la Cinémathèque permette une étude approfondie, profitons d'une reprise simultanée de *To Be or not To Be* et de *Le Ciel peut attendre* dans deux salles parisiennes pour esquisser une ou deux idées.

Rappelons d'abord que ces deux films datent de 1942 et de 1943. Lubitsch tombe alors gravement malade. Il confie ses propres projets à deux jeunes cinéastes du nom de Preminger et Mankiewicz. Voilà qui ne manquait ni de discernement ni de goût de la part d'un homme qui fut, de son temps, si souvent accusé d'en manquer. S'estimant guéri, Lubitsch réalise en 1947 un dernier film, *Cluny Brown*, et meurt avant de terminer *Lady in Hermine*, qu'achèvera le grand Otto. Ces précisions historiques sembleront superflues aux cinéphiles. Elles ne sont pourtant pas sans intérêt. Elles impliquent que *To Be or not To Be* et *Le Ciel peut attendre* peuvent être considérés comme les deux sommets de cet artiste, et l'aboutissement de son art.

On a souvent écrit que Lubitsch sacrifiait tout au trait, au gag visuel, au « mot », à l'ellipse allusive. La vision actuelle de son œuvre, qui reste toujours aussi jeune, étincelante, neuve et drôle, rend injuste cet emploi du mot « sacrifier ». C'est consacrer qu'il faudrait dire. Si Lubitsch, en effet, consacre tout au trait, etc., cela vient de ce que ce trait, etc., constitue l'épiphénomène de ce qui le préoccupe profondément : la manière de vivre. La grande idée — purement morale — qui se dégage de *To Be or not To Be* et de *Le Ciel peut attendre* se résume à ceci : la vie est un bien précieux, précieux comme un diamant, qui miroite pareillement de mille reflets brillants et fugitifs, dont il faut savoir faire bon usage, en appréciant jusqu'à la plus minime de ses manifestations. Comment chacun use de ce bien, de quels feux il est apte à le faire briller, quelles flammes il donne, voilà et voilà seulement ce qui passionne Lubitsch. De quelle manière vivons-nous, signifie pour lui: de quelle manière brûlons-nous.

Voir *To Be or not To Be* ou *Le Ciel peut attendre*, c'est assister à une combustion, non pas en fixant la bûche, mais, au contraire, en ne regardant que la pointe extrême des flammes. On en saisit le jeu, la danse, la course aussi mouvante qu'incessante qui se nourrit de chaque instant pour s'empêcher de mourir. L'instant — se livrer tout entier à son caprice et n'être qu'en lui — détermine une comédie contrainte à galoper après lui, de peur qu'une seconde d'inattention, un instant offert et non saisi, la fasse sombrer dans la tragédie.

Et pourtant, insidieusement, la tragédie, sous la forme adoucie du drame, vient se glisser au cœur de l'action comme des personnages. Comment être dans l'instant, puisque y être c'est n'être point, dans *To Be or not To Be* ? Comment conjuguer un sentiment profond et durable, qui est justement l'amour conjugal, avec le besoin de goûter la vie en chacun de ses instants dans *Le Ciel peut attendre* ? Bref, les personnages de Lubitsch sont animés d'un sentiment apparemment contradictoire : ils veulent éprouver la permanence de la vie, lorsqu'ils se livrent à l'éphémère, ou se livrer à l'éphémère, lorsqu'ils éprouvent la permanence. Mais le malicieux Ernst a une façon bien à lui de résoudre cette ébauche d'angoisse.

Dans *To Be or not To Be*, il entremêle trois genres de vie possibles : la vie professionnelle, la vie privée et enfin ce que l'on pourrait appeler la vie publique. Chacun des personnages passe successivement par ces trois phases (cf. le monologue de Shylock). Mais les deux premières ne sont qu'une façon d'user de la vie sans réellement l'approcher. Elle ne permet pas à ces éphémères, perpétuellement attirés par le superficiel et la pure apparence, d'en ressentir les attaches profondes. Aussi faut-il les amener à défendre ce bien le plus précieux, leur vie, pour qu'ils en ressentent la grandeur et en apprécient le prix inestimable. Mais point question pour eux de changer le mode de cette vie. Comédiens ils sont, comédiens ils restent, c'est-à-dire, plus que tout autre, livrés au caprice de l'instant. C'est dans et par l'instant qu'ils révèlent et sauvegardent leur vie. Ils s'y brûlent jusqu'à « se griller ». Chaque instant, devenu vital, ramasse le tout de la vie professionnelle et de la vie privée pour le sublimer en quelque chose qui pourrait bien être la conscience aiguë de la vie.

Sans vouloir trop approfondir le film (il faudrait une longue étude), disons que la victoire est nécessairement du côté de ceux qui puisent leur force dans le goûter le plus intime de toutes les sensations. Le professeur - espion, dont la profession s'apparente de très près à celle des comédiens et qui sait apprécier la vie privée et tous ses plaisirs (une bonne table, une belle robe, une jolie fille), part vainqueur, dans la scène de son « enlèvement », contre Joseph Tura, étant donné que celui-ci « est » le colonel Eberhart. Or, ce dernier n'existe que par sa vie professionnelle, donc est lié à la partie la plus externe de la vie. C'est dire qu'il sera nécessairement soumis à toutes les apparences et constamment abusé par elles. Aussi Tura se trahit-il, en introduisant dans son personnage de colonel Eberhart une possibilité de vie privée, donc de vie un peu plus riche. Cette faille n'échappe pas au professeur-espion qui démasque rapidement notre héros. Et pourtant le professeur sera abattu, car sa conscience de la vie ne résiste pas à celle de tous les comédiens qui le traquent, ni à celle de tout un peuple, et encore moins à celle de l'esprit. Inversement, dès que Joseph Tura, déguisé en professeur, arrive chez le colonel Eberhart, il sera

toujours vainqueur, non pas parce que Joseph Tura, mais parce que Professeur. On peut résumer ceci, en disant que, pour Lubitsch, « être » c'est être dans l'instant, donc ce n'est pas être. Et pourtant, on peut être, si, à travers la richesse de chaque instant, on communique avec la permanence et la plénitude de la vie. De même, dans les rapports humains, « est » celui qui éprouve cette impression d'une façon plus intense que l'autre, qui alors n'est pas. Tura et ses camarades puisant, par la force des choses, une invention de chaque instant « seront », alors que les nazis ne « seront » pas en face d'eux. C'est la manière peut-être la plus futile, mais non la moins élégante, pour l'esprit, de triompher de la matière. *To Be or not To Be* apparaît ainsi comme la plus pétillante, intelligente, subtile dissertation jamais écrite sur *Hamlet*.

On peut appliquer tout aussi bien ce qui précède au *Ciel peut attendre*. N'est-il pas normal que le héros, Don Ameche, qui ne sait voir s'échapper un seul instant de sa vie sans en profiter pleinement, chipe par exemple sa fiancée à son cousin qui limite sa vie à sa position sociale. Dans ce film, il ne s'agit plus seulement de la vie, mais d'une vie tout entière, de la naissance à la mort. Et elle pourrait bien être à l'image même de celle de Lubitsch, grand épicurien, qui nous léguerait là son testament. N'en relevons que ce codicille, consacré, comme chez tout grand auteur de comédies, au jeu du mensonge et de la vérité, lié à celui de l'instant et de la durée, comme à celui de l'apparence et de la réalité. Or, le mensonge de Don Ameche n'est qu'apparent. C'est un faux mensonge. La vérité c'est la vie. Cette dernière nous échappe dans sa continuité. Elle ne nous parvient que discontinue, sous la forme de l'instant. La vérité que nous connaissons est donc liée, elle aussi, à l'instant. Et cette vérité, toujours vraie dans l'instant, se trouve souvent en contradiction avec celle qui précède et celle qui suit. Y a-t-il mensonge ? Certes pas. Mais succession de petites vérités dissemblables. Celui qui vit totalement l'instant peut paraître mentir et se travestir sans cesse, il reste pourtant constamment vrai. Dès lors, si un être pour se sentir vivre s'adonne entièrement à la griserie de chaque instant, doit-il refuser un sentiment fort et durable tel que l'amour? Ou, au contraire, ne peut-il pas, sans tricher, éprouver pleinement la vie à tous ses degrés d'être ? Lubitsch n'hésite pas sur la réponse. La vérité, c'est son héros qui la possède, tout le reste n'est que mensonge. A lui donc le paradis. Mais une jolie fille redescend en enfer (1). Encore un instant de plaisir. Le Ciel, l'Eternité peuvent attendre.

Jean DOUCHET.

Gehalt und Gestalt

HANGMEN ALSO DIE (LES BOURREAUX MEURENT AUSSI), film américain de FRITZ LANG. *Scénario* : Bertolt Brecht, Fritz Lang, John Wexley. *Images* : James Wong Howe. *Décors* : William Darling. *Musique* : Hanns Eisler. *Interprétation* : Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee, Dennis O'Keefe, Alexander Granach, Gene Lockhart, Hans von Twardowski. *Production* : Arnold Productions-U.A., 1942. *Distribution* : Cythère Films.

Au théâtre, en quelque sorte, nous *possédons* l'acteur, le décor. Le réel, même stylisé, est immanquablement *là*, réel ; nous n'aurions qu'à faire quelques pas, à monter sur la scène, pour le toucher du doigt. Au cinéma, nous *sommes possédés*, transportés *ailleurs*. Nous pouvons bien, par coquetterie intellectuelle ou à la suite d'un entraînement rigoureux, nous efforcer

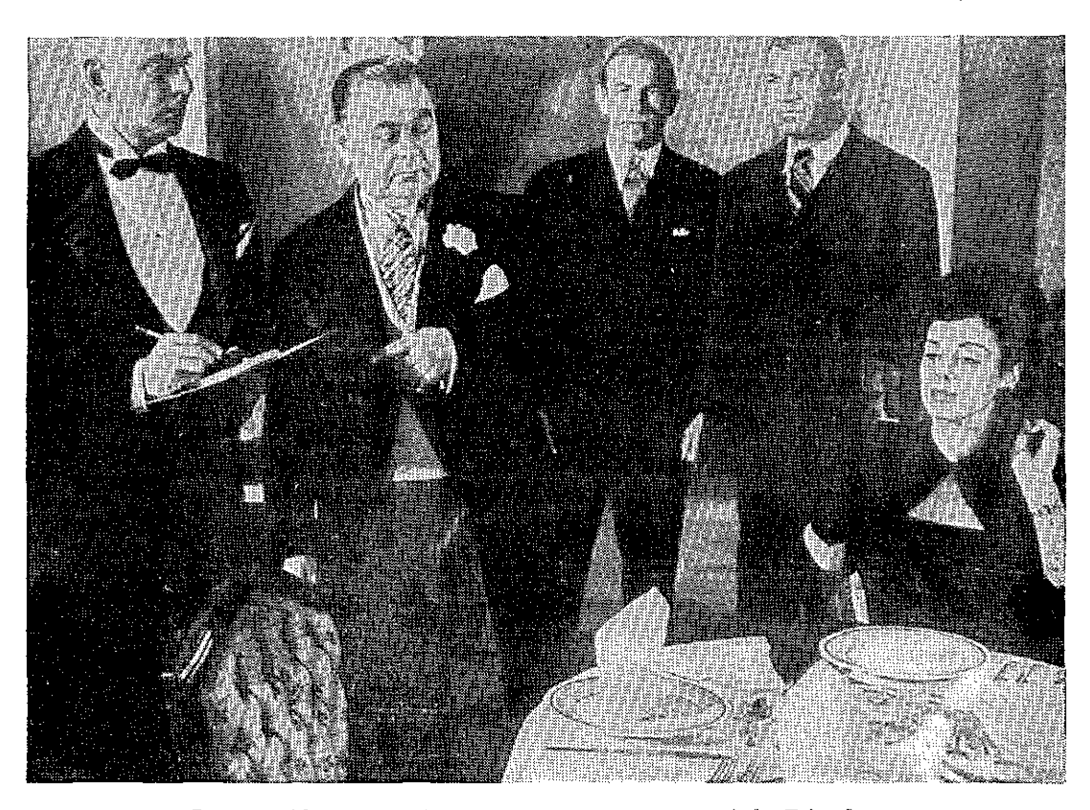
(1) La version exploitée en France s'arrête, malheureusement et inexplicablement, juste avant ce trait final.

d'échapper à cet envoûtement — qui nous vaudra même à l'occasion de « marcher » à des idioties sans nom — la fascination n'en est pas moins au commencement et à la fin du spectacle cinématographique. D'où les goûts souvent étonnants de tant d'esprits forts, écrivains, hommes politiques, artistes, qui viennent se défouler devant la toile blanche selon des choix souvent à l'opposé de tout bon sens et de la moindre ambition esthétique. Bref nous *subissons* le cinéma, l'émotion prime automatiquement la réflexion, nous ne devons pas rougir d'avoir « marché » si tant est que nos réflexes soient déjà conditionnés pour le mieux, c'est-à-dire vers toujours plus d'authenticité, de spontanéité, voire de violence. D'où le prix à mes yeux immense de films-tests, brouillons en un sens, mais de quelque chose de si différent, de si neuf, comme *Le Poème de la mer* ou *Une femme est une femme*.

Tout cela pour répéter ce qui est l'évidence même, que les admirables théories théâtrales de Brecht sont intransportables au cinéma, que si la réflexion et l'expérience très concrète qui les ont engendrées gardent, certes, leur valeur d'exemple, peuvent par analogie faire prendre conscience au cinéaste des pièges, formels, économiques, où il risque de s'enferrer, elles l'obligent à trouver seul une solution neuve, pour autant que le préoccupe ce problème du réalisme critique, au cœur de la pensée brechtienne. Aujourd'hui où la reprise sur nos écrans en version intégrale des *Bourreaux meurent aussi* associe, dans un contexte différent, Brecht ayant acquis en vingt ans la stature d'une sorte de mage de la chose théâtrale, les noms de Brecht et Fritz Lang, il serait pour le moins curieux de revoir le film que Lang m'assure avoir tourné directement sous l'influence formelle de Brecht et qu'aucun de ses jeunes admirateurs n'a encore pu voir : *You and Me* (*Casier judiciaire*, avec Sylvia Sidney et George Raft, distribué par Paramount en 1938). Kurt Weill avait écrit des songs dans la tradition de *L'Opéra de quat' sous*, l'action s'arrêtait à deux ou trois reprises, pour évoquer le passé d'anciens détenus ou célébrer une veillée, avec musique et chœurs. L'expérience n'était pas réussie, aux dires de Lang. Malgré l'étonnante beauté des scènes à deux entre Raft et S. Sidney, prisonniers libérés sur parole et ignorant mutuellement leur condition.

Pour la jeune critique, Lang est d'abord le constructeur d'extraordinaires mécaniques servies par un non moins extraordinaire réalisme dans le jeu des acteurs. Mais cette technique rigoureuse, toujours plus préoccupée de cerner l'homme dans ses réactions élémentaires, sans masque, renvoie par force à une *Weltanschauung* qui, pour n'avoir jamais été claironnée, existe de l'aveu même du metteur en scène : « *People are bad, some are very bad. I am only interested in the very bad people.* » Impliquant que de toute façon une malédiction originelle pèse sur l'homme, puisque tous les hommes sont *bad* à des degrés divers. La mise en scène langienne aura pour but de décrire le mal dans ce qu'il a de plus exemplaire, de démoniaque : d'où tant d'« invraisemblables vérités », de docteurs Mabuse, au propre et au figuré, de « maudits ». Un exégète fera peut-être un jour la lumière sur cette période très particulière de la carrière de Lang où, coup sur coup, entre 1935 et 1938, il tourna avec Sylvia Sidney, alors son actrice favorite, les trois films à « message » que furent, sur des registres divers et avec un succès plus ou moins grand, *Fury, You Only Live Once* et *You and Me*.

Dès cette époque Brecht, encore réfugié en Europe, mettait au point son théâtre épique qu'il matérialiserait après la guerre à Berlin-Est et où il rejetait définitivement l'héritage spirituel du nihilisme des années vingt. A la veille de l'attaque allemande contre l'Union soviétique, il réussissait à quitter la Russie par Vladivostok et arrivait aux U.S.A., sans ressources, fort seulement du prestige de *L'Opéra de quat' sous* et de quelques amitiés dans les milieux de réfugiés allemands. Je cède ici la parole à Fritz Lang, qui tient à préciser la nature de sa collaboration avec l'auteur de *Mère Courage* pour *Les Bourreaux meurent aussi*. « *A l'annonce de l'assassinat d'Heydrich*, explique Lang, *j'eus l'idée d'un film basé sur cet événement, et qui me permettrait d'amener Brecht à Hollywood. Brecht ne parlait pas couramment anglais, et ne voulait d'ailleurs pas l'apprendre. John Wexley, écrivain communiste, se mit au travail avec Brecht, qui, lui, ne fut jamais communiste. Ensemble ils écrivirent un*



Gene Lockhart dans *Les Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang.

scénario beaucoup trop long, dans lequel je dus faire plusieurs coupures. Quand il fallut établir le générique, la guilde des scénaristes refusa de mentionner Brecht comme coscénariste. Finalement, avec Eisler, j'allai plaider sa cause et obtins une transaction : Wexley serait seul crédité du scénario, Brecht mentionné comme auteur de l'histoire originale. La guilde expliquait que Brecht rentrerait après la guerre dans son pays, et n'avait pas besoin de ces références, alors que Wexley, lui, serait toujours en Amérique. »

Lang avait évidemment connu Brecht en Allemagne, ils avaient même discuté un jour ensemble un projet de film, l'histoire d'une voiture qui changeait le destin d'une famille et donnait à son possesseur le sentiment d'être devenu « quelqu'un ». Le projet n'alla pas plus loin. Très contrarié par l'antagonisme supposé qui aurait existé entre Brecht et lui, Lang insiste sur le fait que jamais rien ne les opposa. Exprimant une très vive admiration pour son compatriote, il commente laconiquement : « *Brecht was interested in ideas, not in films.* » Jusqu'à plus ample information, nous n'avons pas le droit de contester ces faits, mais nous pouvons néanmoins tenter de démêler l'apport de l'un et de l'autre dans ces *Bourreaux* de circonstance. Le metteur en scène lui-même, une fois de plus, est le meilleur guide, qui citait à Yvonne Baby comme passage purement brechtien celui de la séparation du professeur et de sa fille, avant la pseudo-exécution, quand le professeur déclame la « lettre » à son fils. D'autre part, bien que la distinction soit un peu estompée dans la version définitive, la description voulue par Brecht des trois couches de la population tchèque : le petit noyau de résistants actifs, la masse sympathisante mais non engagée, le collaborateur, est encore visible.

Lang voit sous un double aspect la fonction de metteur en scène ; tantôt *director,* accoucheur d'une idée, psychanalyste, tantôt *creator,* incapable de séparer l'histoire racontée de sa mise en forme cinématographique (spécimen achevé, pour lui, *Le Diabolique Docteur Mabuse*). En revanche, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre d'un auteur de films où le décor joue un si grand rôle, le cinémascope ne lui semble offrir aucun intérêt, « *ne concerne pas des êtres humains, est tout juste bon à décrire des cortèges funèbres. Impossible de filmer de cette façon.* » Dernier point, capital, Lang n'a jamais travaillé pour le théâtre et n'envisage pas de le faire : « *I am a motion pictures man.* » Ces limites précisées, le scénario original de Brecht pour *Les Bourreaux meurent aussi,* quelle qu'ait été la part apportée par Wexley, ne pouvait qu'être « aspiré », happé en quelque sorte dans le creuset langien. Un thème assez brechtien au départ, celui du triomphe de la ruse sur la force nue, trituré, malaxé selon la thématique inexorable de *M,* prenait vite une dimension faustienne, celui de la lutte avec le mal, le diable et ses acolytes ayant le beau rôle. Un policier omniprésent, omniscient, frère de ceux de *M* et du *Diabolique Docteur Mabuse,* reconstitue inlassablement des combinaisons plus compliquées les unes que les autres, pour être *in extremis* dupé par le machiavélisme de tout un peuple, solidaire comme un seul homme. Ici, le fantastique langien atteint un lyrisme presque démentiel, à chaque seconde le destin d'une nation, du moins d'une capitale, se joue à pile ou face. En fait, Grüber, l'extraordinaire inspecteur, n'est pas véritablement battu, il n'est qu'abattu, étouffé par trois adversaires.

Lang, à dix ans d'intervalle, après la parenthèse de la trilogie Sylvia Sidney et deux westerns, renoue presque sans effort avec le style de ses films parlants allemands. Ce réalisme minutieux dans le travail de l'acteur, Brecht l'utilisera plus tard à d'autres fins, dépassera le pittoresque de la « composition » à la recherche d'une signification précise, librement découverte par le comédien. Le spectateur sera appelé à collaborer activement, à juger lui aussi en perspective. La vérité du moment n'excluera pas une vérité plus profonde, plus générale. Au contraire la vérité chez Lang se situe uniquement dans l'instant, au niveau des apparences. Tous deux, certes, se réclament d'une « idée ». Mais chez Brecht, l'idée est d'abord dans le contenu, point de vue sur le monde *réel* ; chez Lang, elle n'existe que l'espace de son apparition sur l'écran, fenêtre ouverte sur le monde *imaginaire.* Si Brecht n'a jamais pris le cinéma au sérieux, c'est peut-être qu'il redoutait le terrible pouvoir d'illusion du cinématographe, magnifiant sans discernement n'importe quelle matière.

Louis MARCORELLES.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Evidence de l'horreur

LE TEMPS DU GHETTO, film français de FRÉDÉRIC ROSSIF. *Commentaire :* Madeleine Chapsal et Frédéric Rossif. *Images (partie moderne) :* Marcel Fradétal. *Musique :* Maurice Jarre. *Production :* Films de la Pléïade, 1961.

La création, la vie, l'insurrection, et la mort du ghetto de Varsovie éveillent beaucoup trop d'échos, font vibrer beaucoup trop d'harmoniques dans notre vie d'aujourd'hui, pour qu'on ne soit immédiatement frappé par l'évidence de l'horreur, par un étrange sentiment de « déjà vu », devant l'apparition sans masque du visage de la haine raciale.

Aussi bien la rareté et l'importance des documents, l'urgence et l'actualité du sujet du *Temps du ghetto,* de Frédéric Rossif, sont-ils hors de question. L'articulation du récit, le sourd lyrisme du ton employé me touchent, et je crois qu'il s'agit d'un beau

film. Il m'arrive souvent d'aimer et d'apprécier ce qui est mon contraire, ce qui m'est le plus étranger; je n'ai pas de lyrisme, et je ne suis pas doué pour certaines formes de la gravité; ici, je les rencontre. Sans du tout confondre l'importance du problème et la qualité du film, je trouve remarquable la clarté de l'exposé, l'absence d'outrances et de sentimentalité.

La ligne même suivie par Rossif, en particulier le balancement régulier documents-témoignages, mis au présent, m'a convaincu. La construction, qui est celle d'une *invention à deux voix*, la loi en est une expression lyrique, la logique, un sentiment qui me touche, le mécanisme, une austérité qui me séduit.

Certes, on a le vertige, devant certains documents, à l'idée qu'il s'est trouvé quelqu'un pour charger et mettre en marche la caméra qui allait filmer çà. Non sur le plan moral, encore qu'il soit troublant d'y penser, mais sur le simple plan matériel. Le ramassage des cadavres, le visage des enfants, la brutalité de la bataille, pourtant, d'une certaine manière, on s'y attendait.

La surprise vient surtout d'une sorte de quotidienneté de l'horreur, les boîtes de nuit dans le ghetto, ou la singulière persistance du commerce et de l'artisanat. Plus encore, sans doute, la police juive dans le ghetto, fantastique extrapolation du système du « kapo », marque spécifique du génie nazi, bien qu'il y ait eu des auxiliaires indigènes dans toutes les armées coloniales. Mais j'apprécie qu'on n'ait pas recouvert d'un voile pudique les complices des bourreaux, d'ailleurs liquidés à leur tour. — P. K.

Théâtre en rond

L'ENCLOS, film franco-yougoslave d'ARMAND GATTI. *Scénario :* Armand Gatti et Pierre Jouffroy. *Images :* Robert Julliard. *Interprétation :* Jean Negroni, Hans Christian Blech, Tamara Milletic, Herbert Wochintz. *Production :* Clovis Films-Mme Lucy Ulrych Mirel (Paris)-Trigalv (Ljubljana), 1961. *Distribution :* Unidex.

Ce qui est intéressant dans *L'Enclos*, c'est que, pour la première fois, le camp de concentration est pris comme un objet de réflexion sur le monde. L'aspect allégorique l'emporte sur l'aspect réaliste, et, paradoxalement, ce film se trouve être plus réaliste sur le détail de la vie dans les camps que les précédents films qui n'en montraient que le côté apocalyptique.

D'autre part, il faut souligner la pudeur et la noblesse des intentions. Ce qui nous fait d'autant plus déplorer que l'auteur, venu du théâtre, ait cru bon d'atténuer l'intensité dramatique de son œuvre, au profit d'une conception du cinéma que l'écran, finalement, condamne. Gatti tenait là, peut-être, la pièce idéale pour le théâtre en rond. — J. Dt.

Refus du gag

CINDERFELLA (CENDRILLON AUX GRANDS PIEDS), film américain en Technicolor et Vistavision de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Frank Tashlin. *Images :* Haskell Boggs. *Musique :* Walter Scharf. *Interprétation :* Jerry Lewis, Ed Wynn, Judith Anderson, Anna-Maria Alberghetti, Henry Silva, Count Basie, Robert Hutton. *Production :* Jerry Lewis, 1960. *Distribution :* Paramount.

Très curieusement, Frank Tashlin, ancien cartoonist, suit l'évolution de Walt Disney. Parti du simple film burlesque, aux gags classiques depuis longtemps admis, attendus, approuvés, il s'est laissé gagner par une esthétique qui devient de plus en plus pure, aux dépens de l'action proprement dite. *Cinderfella* rejoint le *Fantasia* de Disney. La primauté est donnée, de plus en plus, aux formes, aux contours, aux couleurs. Il s'agit d'un film de peintre (comme *Fantasia* était un film de musicien), plutôt que d'un film de cinéaste. Tashlin, d'une part, Jerry Lewis, de l'autre (*Le Dingue du Palace*) nous ont habitués à une certaine qualité d'imagination burlesque. Quelques gags, éparpillés sur 1 heure 30 de projection, nous auraient convaincus d'un échec, voire d'une défaite. Or, de gags, dans *Cinderfella*, il n'en existe pas un, pas un seul! Force est donc de conclure au refus délibéré. Ce film, véritablement, est un film tragique, un mélodrame voulu tel par ses auteurs, dont l'élément burlesque est systématiquement écarté.

Mais peut-être *Cinderfella* gagne-t-il à être une tentative plutôt qu'une réussite. Film qui se veut exclusivement poétique, film qui ne se sert d'appâts commerciaux que pour être maudit par un public frustré, il appartient à cette catégorie d'œuvres modernes — d'*Une femme est une femme* à *La Morte-saison des amours* — qui peuvent se permettre d'être maladroites, dès l'instant qu'elles suggèrent des voies nouvelles et enfoncent des portes jusqu'alors obstinément fermées... — F. M.

Ces notes ont été rédigées par PIERRE KAST, JEAN DOUCHET et FRANÇOIS MARS.

FILMS SORTIS A PARIS

DU 8 NOVEMBRE AU 5 DÉCEMBRE 1961

7 FILMS FRANÇAIS

Les Bras de la nuit, film de Jacques Guymont, avec Danielle Darrieux, Roger Hanin, Pierre Destailles. — Histoire policière conventionnelle (le flic amant de la criminelle) et qu'il était difficile de conter de façon plus languissante.

Cause toujours mon lapin, film de Guy Lefranc, avec Eddie Constantine, Renée Cosima, François Chaumette. — Kidnapping et justicier : une fois de plus, on tente la francisation d'un thème américain ; une fois de plus, par la platitude de la réalisation, la reconversion s'opère à notre détriment.

Les Croulants se portent bien, film de Jean Boyer, avec Fernand Gravey, Nadia Gray, Pierre Dux, Sophie Daumier, Jean Tissier. — Embaumés, à la rigueur ; encore risque-t-on, comme c'est ici le cas, de n'obtenir que putréfaction.

Le Jeu de la vérité, film en Scope de Robert Hossein, avec Paul Meurisse, Robert Hossein, Jeanne Valérie, Françoise Prévost, Jean-Louis Trintignant. — La construction du scénario n'a d'autre but que de nous empêcher de deviner qui est l'assassin. On y réussit en employant un moyen radical : le black-out total sur les motifs et circonstances du crime. Ceci constituant sans doute pour l'auteur un titre de gloire suffisant, il a bâti son histoire comme une pièce en trois actes, avec trois « coups de théâtre » entre lesquels on bâille beaucoup.

Un nommé La Rocca, film de Jean Becker, avec Jean-Paul Belmondo, Pierre Vaneck, Christine Kaufmann, Béatrice Altariba. — L'absence de personnalité de Jean Becker se prêtait admirablement à l'opération qui consiste, en jouant à la fois sur le tableau du commerce et celui du « style », à créer un nouvel académisme de la qualité. Mais le film, conventionnel et laborieux, s'effondre entre deux chaises.

Le Temps du Ghetto. — Voir note de Pierre Kast, dans ce numéro, page 60.

Le Testament du docteur Cordelier. — Voir article de Claude Beylie dans notre numéro 123.

8 FILMS AMERICAINS

All in a Night's Work (Il a suffi d'une nuit), film en Technicolor de Joseph Anthony, avec Dean Martin, Shirley McLaine, Cliff Robertson. — Languissant sous-produit de la comédie américaine, sur le thème de la secrétaire qui se fait épouser par son patron. Shirley McLaine et Dean Martin lui donnent un minimum de charme.

The Angel Wore Red (L'Ange pourpre), film en Scope de Nunnally Johnson, avec Ava Gardner, Dirk Bogarde, Joseph Cotten, Vittorio de Sica. — Le scénario est phalangiste, mélodramatique et ridicule. Pouvait-il être sauvé par quelqu'un qui y eût cru et eût eu du talent, et ces deux qualités — totalement absentes ici — étaient-elles même compatibles ?

Atlantis, the Lost Continent (Atlantis, Terre engloutie), film en couleurs de George Pal, avec Anthony Hall, Joyce Taylor, John Dall. — Sympathique tentative. Mais ce n'est pas encore ici, malgré ce que le début laisse espérer, que l'on trouvera l'équivalent des aventures de Flash Gordon. Un manque flagrant de moyens n'arrange pas les choses.

Come September (Le Rendez-vous de Septembre), film en Scope et en Technicolor de Robert Mulligan, avec Rock Hudson, Gina Lollobrigida, Sandra Dee. — Autre sous-produit de la comédie américaine ; nous nageons cette fois dans les schémas abstraits d'un néo-puritanisme, qui achève de couper le genre du peu d'attaches qui lui restaient encore avec la réalité. Rock Hudson et Gina Lollobrigida enlèvent au film le minimum de charme qui eût pu subsister.

Francis of Assisi (François d'Assise), film en Scope et en couleurs de Michaël Curtiz, avec Bradford Dillman, Dolores Hart, Stuart Whitman, Pedro Armendariz. — Hagiocinématographie de commande. Les bulldozers écrasent les « petites fleurs ».

The Pleasure of his Company (Mon séducteur de père), film en Technicolor de George Seaton, avec Fred Astaire, Debbie Reynolds, Lilli Palmer. — Théâtre de boulevard filmé. Les platitudes de Broadway valent bien celles de nos Italiens ou Capucines.

The Secret Ways (Le Dernier Passage), film de Phil Karlson, avec Richard Widmark, Sonja Ziemann, Charles Régnier. — Ce délirant scénario « anti-rouge » pouvait être un bon

point de départ pour un film d'aventures mêlant l'espionnage et la petite guerre. Mais un minimum d'idées et une certaine habileté, toute technique d'ailleurs, ne peuvent faire illusion qu'auprès de ceux qui ont oublié — ou ignorent — certains Walsh d'il y a quinze ans.

Town Without Pity (Ville sans pitié), film de Gottfried Reinhardt, avec Kirk Douglas, E.G. Marshall, Robert Blake, Christine Kaufmann. — Reconnaissons, une fois de plus, que les Américains sont de fair-play boys, car quelle autre nation oserait porter à l'écran les méfaits de ses chers soldats ? Mais bien qu'on se soit efforcé de prendre des leçons d'anatomie auprès d'Otto (dont on a transformé le célèbre slip en bikini), la dissection reste scolaire, et devient même maladroite lorsqu'elle se laisse distraire par le mélodrame. A retenir pourtant quelques moments de vérité.

4 FILMS ITALIENS

Che gioia vivere (Quelle joie de vivre), film en Scope de René Clément, avec Alain Delon, Barbara Lass, Gino Cervi, Paolo Stoppa. — Clément, qui eut toujours assez de souplesse pour se couler dans tous les moules (fût-ce ceux du néo-réalisme et de la « nouvelle vague ») et suffisamment peu de vergogne pour faire illusion, continue de jeter de la poudre aux yeux avec cette comédie historico-engagée, fade, prétentieuse, hypocrite et — tout se tenant — mal mise en scène.

Don Camillo monsignore (Don Camillo Monseigneur), film de Carmine Gallone, avec Fernandel, Gino Cervi, Gina Rovere. — Comme son titre l'indique.

Il gobbo (Le Bossu de Rome), film de Carlo Lizzani, avec Gérard Blain, Anna-Maria Ferrero, Bernard Blier. — Un beau sujet (Jesse) jamesien : le résistant qui devient bandit. Mais Lizzani, tout en empruntant au cinéma américain des thèmes et des tours qu'il n'a su assimiler que sous la forme de poncifs, a tablé sur le fait que la critique « de gauche » prendrait pour ambiguïté ce qui n'est qu'hypocrisie et, mi-système, mi-aveuglement, défendrait un film qui n'est pourtant rien d'autre que l'équivalent, sur la libération italienne, de ce que fit Pontecorvo sur les camps de concentration.

L'inferno adosso (L'Enfer dans la peau), film de Gianni Vernuccio, avec Sandro Luporini, Sandro Pizzoro, Annabella Incontrera. — Nième exploitation du thème des J.V. et autres blousons noirs. Quelques notations justes.

1 FILM ESPAGNOL

La fiel infanteria (Baïonnette au canon), film en Scope et en couleurs de Pierre Lazaga, avec Arturo Fernandez, Laura Valenzuela, Amalia Gade. — Les mousquetaires de la phalange, vingt ans après, se mettent à prêcher une réconciliation doucereuse. Quant à l'évocation de la guerre civile, les Espagnols, sachant tout de même de quoi ils parlent, ont réussi à éviter le ridicule dans lequel sombrait l'histoire de Nunnally.

1 FILM ALLEMAND

Nacht fiel über Gotenhafen (L'Ombre de l'Etoile Rouge), film de Frank Wisbar, avec Sonja Ziemann, Gunnar Möller, Brigitte Horney. — Le bateau dans lequel on nous emmène n'est pas du tout celui que laissait entendre le titre du film. C'est d'ailleurs la seule surprise que celui-ci vous réserve.

1 FILM ANGLAIS

Scream of Fear (Hurler de peur), film de Seth Holt, avec Susan Strasberg, Ronald Lewis, Ann Todd. — Dans le cadre très mineur du suspense purement mécanique, le scénario fait preuve d'une certaine astuce. La mise en scène est tout aussi mécanique. Et moins astucieuse.

1 FILM JAPONAIS

L'Ile nue, film en Scope de Kaneto Shindo, avec Nobuku Otawa, Taiji Tonoyama. — Un couple de paysans, habitant une petite île escarpée, passe les trois quarts de son temps à ramener de la côte voisine l'eau nécessaire à la culture des patates douces. Malgré une musique exécrable, et tous les arbitraires et archaïsmes qu'entraîne le refus de faire parler les personnages, la monotonie insistante du motif principal — la porteuse d'eau gravissant la pente — séduira tous ceux qui restent sensibles aux grands thèmes flahertiens de l'île, de la mer, du travail de l'homme, du rythme des saisons.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle de cinéma
Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3 NF** (Etranger : **0,25 NF** de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française ....**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger ....**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Clubs : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : **7890-76 PARIS**

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1962.

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF